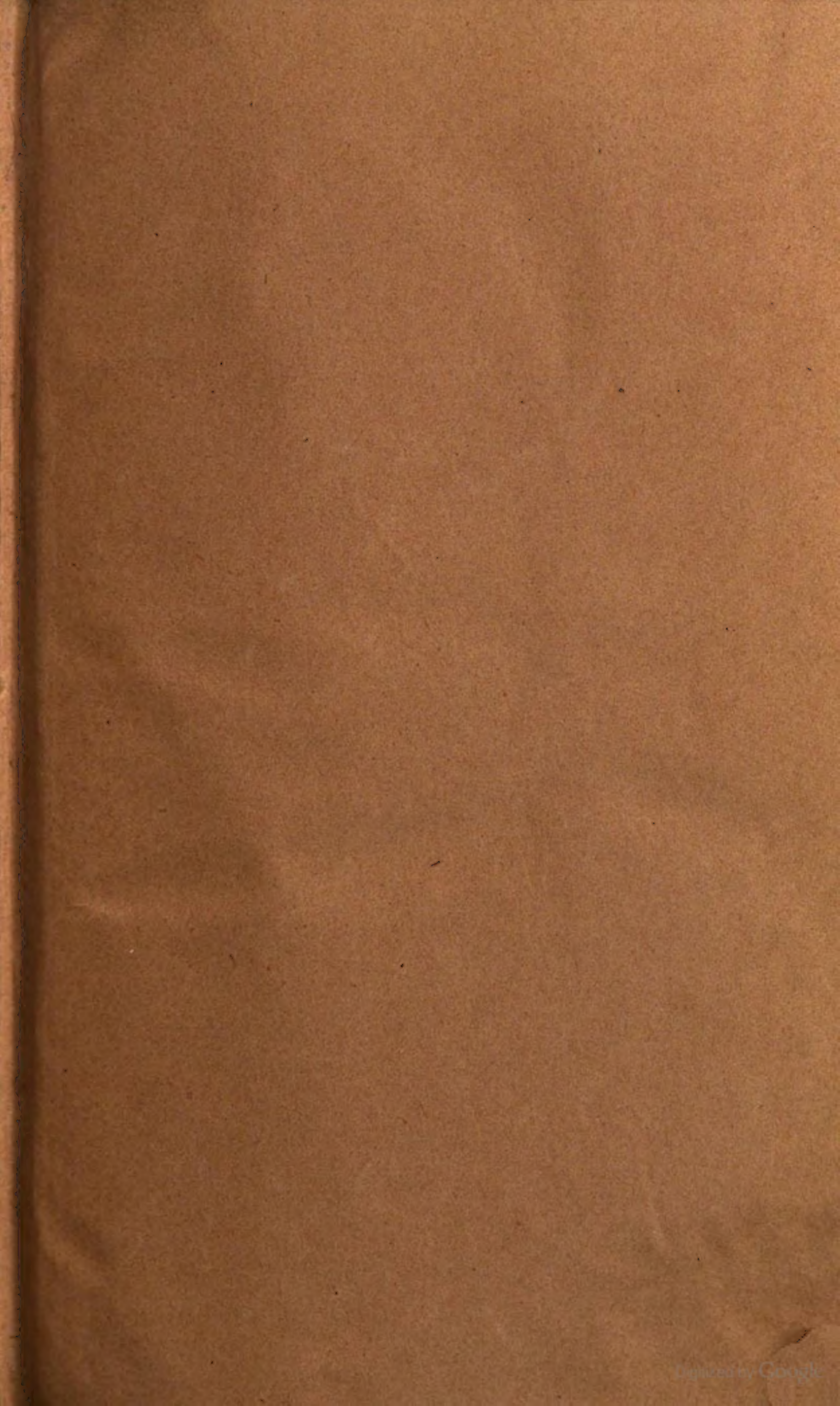
GESCHICHTE DES THEATERS IN PREUSSEN, VORNÄMLICH DER BÜHNEN...

Ernst August Hagen







Dit is de Separat-Ausgabe; (zeer zeldzaam)

1129a. **Hagen, A.,** Geschichte des Theaters in Preussen, vornämlich der Bühnen in Königsberg u. Danzig, von ihren ersten Anfängen an. Vollständig auf 990 Seiten in 22 Heften der „Neuen preuss. Provinzialblätter hrsg. v. A. Hagen". 8. Königsb. 1846—51. br. 20. —

Die Separaturausgabe erschien 1854 in nur 50 Exemplaren, ist daher sehr selten und wird im Antiq.-Handel bei Vorkommen mit 40 Mark bezahlt. Diese Ausgabe ist auf 840 Seiten gedruckt.

Geschichte

des

Theaters in Preußen,

vornämlich der Bühnen in Königsberg und Danzig

von

ihren ersten Anfängen

bis zu den

Gastspielen J. Fischer's und L. Devrient's.

Von

Dr. E. A. Hagen,
Professor.

Königsberg, 1854.
Gedruckt bei E. J. Dalkowski.

Als Vasari sein schönes Werk über die Künstler Italiens schrieb und nach Maaßgabe der ihm gewordenen Kunde alle Kunst von Toscana her sich entwickeln ließ und zu ihr zurückführte, so fühlte der Stolz vieler Städte, die übergangen oder überhin in Rede gezogen waren, sich gekränkt und wetteifernd wiesen Gelehrte an verschiedenen Orten nach, wie auch ihre Heimat zum Bau der Kunst einflußreich mitgewirkt habe. Diesen particularistischen Erörterungen verdanken wir es großentheils, daß wir in umfassender Weise über die höhern Leistungen Italiens belehrt sind. Indem jene Erörterungen die Kenntniß erweiternd und berichtigend wesentlich zur Feststellung eines Ganzen beitrugen, verloren sie das Ansehn des Particularismus, der gelehrten Forschungen oft noch als Vorwurf angerechnet wird. In Erinnerung daran darf die Mühe nicht für verloren erachtet werden, die ich und andere Theaterfreunde auf die Ermittelung der geringfügigsten Umstände verwandten, unter denen die Bühne Preußens einen unscheinbaren Anfang nahm, den Lebenskeim groß nährte und blühte. Ja unsere Bühne blühte und um so schmerzlicher erscheint es, daß in der „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" von Eduard Devrient über Königsberg und Danzig so gar wenig berichtet wird, obgleich unser Theater des Merkwürdigen nicht wenig darbietet. Die von der Familie Schuch geleitete Gesellschaft, die länger als irgend eine andere in Ehren bestand, leistete bei verhältnißmäßig geringen Mitteln Außerordentliches. Ihrer Geschichte fehlt es nicht an auf-

fallenden Zügen, die vor dem Verlöschen gesichert werden müssen. Als die Gesellschaft nicht mehr von Berlin her uns nur Besuche abstattete, sondern sich in unserer Provinz eingebürgert hatte, übernahm, da Schuch der Vater und sein Sohn den muthwilligen Jocusstab von der Weltbühne abgerufen niedergelegt, Felix Joseph v. Kurz eine Zeitlang die Mitdirection, der zuerst unter allen deutschen Schauspielern den Beifall der Kaiserin Maria Theresia errungen. Nachdem man sich an den Burlesken satt gelacht und längst ein Königsberger den Harlekin zu Grabe getragen, war es wieder ein Königsberger, C. F. Jester (wie Gottsched für die Erhebung des Theaters, wenn auch in anderer Weise, thätig) der dem lustigen Gesellen ans Leben ging und in Wien in der eigentlichen Geburtsstätte und dem Phönixneste die Kuckucksbrut für immer zerstörte. Neben einer Sängerin Baranius, der Sonntag ihrer Zeit, wirkte in jener Gesellschaft ein ebenbürtiger Schauspieler, Eckardt Koch. Nach ihm spielte den Hamlet der nicht minder berühmte Czechtitzky. Zu den Hamburger Coriphäen gehörten Schwarz und das Ehepaar Kühne-Lenz, die bei uns sich zur Meisterschaft heraufbildeten. Anschütz und Laroche in Wien haben bei uns ihre ersten Triumphe gefeiert. Mosevius gab unübertrefflich den Leporello in Breslau, wie er ihn vorher in seiner Vaterstadt Königsberg gegeben und wie hier, ward dort seine Gattin als unvergleichliche Constance gepriesen. C. Blum und Angely, die lange das Berliner Repertoire mit Novitäten versorgten, waren hier beliebte Schauspieler und Sänger.

Wenn es interessant ist, die Fäden zu verfolgen, die unsere Bühne mit dem theatralischen Gesammtwirken verbinden, so ist es nicht weniger die Betrachtung, wie andrerseits die Abgeschlossenheit der preußischen Bühne eine Eigenthümlichkeit zuwegebrachte, die das dankbarste Andenken verdient. Ihre Mitglieder waren ganz die unsrigen und sie bildeten unter sich eine durch vielfache Familienbande in sich geschlossene Genossenschaft. Daher eine Abrundung und ein Zusammenwirken in den Vorstellungen, die die größten Bühnen bei dem vornehmen Fremdethun der Künstler nicht zu erzielen vermögen, daher das liebevolle, nie zu ermüdende Interesse, mit dem das Publikum das Kunststreben beobachtete, die

Entwicklung der Talente, die oft mehr als in einer Beziehung unter seinen Augen groß wurden. Was Franz Schuch d. ä., seine Söhne und Kindeskinder an der Spitze des Theaters geleistet, konnte die Hendel-Schütz, konnte v. Kotzebue, die das Steuer des leckgewordenen Bühnenschiffs in Königsberg ergriffen, nicht erreichen.

Wie überall, so ist das Theater auch bei uns ein anderes geworden und ehe noch die rauschende Schnellkraft auf der Eisenbahn sich uns kundgiebt, glauben wir ihre Alles bunt durch einander würfelnde Wirkung wahrzunehmen.

Meine Liebe zum darstellenden Theater wurde geschwächt, als das Fremde und endlos Neue das Interesse aufregen sollte, als sich Gastspiel auf Gastspiel drängte, das, wenn es auch von Zeit zu Zeit Leben in die öde trauernden Hallen brachte, das Wohlthuende des Lebens, nämlich das Heimatliche, verbannte. So schließe ich diese Darlegungen mit den merkwürdigsten Gastspielen meiner Zeit, eines Carl Fischer und Ludwig Devrient. Nicht Alles verdanke ich eigner Anschauung, eigner Forschung. Wo sich aber die Einbildungskraft so leicht an lebhaften Eindrücken entzündet, wie beim Theater, glaubt man vieles mit eignen Augen gesehn zu haben, was aus fremden Mittheilungen geflossen ist.

An solchen hat es mir nicht gefehlt, die alle Gestaltungen, die unser Theater erfahren, mir klar vergegenwärtigen. Den aufrichtigsten Dank statte ich Allen ab, die mich bei meiner Arbeit begünstigten und mir einen Vorschub leisteten, wie er nicht leicht einem Schriftsteller zu Theil wird. Ich fühle mich verbunden für die Uebersendung von kleinen Schriften, die vielleicht nur einmal existiren, von riesenhaften Stößen Comödienzettel, wie sie nicht wieder vorkommen, von schriftlichen Bemerkungen, die aus Akten entnommen sind. Vornämlich aber habe ich die seltene Liberalität des Hrn. Reg.-Sekretär Ad. Faber hier hervorzuheben, der viele Jahre hindurch neben seinem Vater, dem Herrn Archivrath Dr. Faber, auf dem geheimen Archiv arbeitend, bei entschiedener Vorliebe für das Theater sein Augenmerk auf Alles richtete, das darauf in alten und neuern Schriften sich bezieht, der befreundet mit den vornehmsten der ältern Bühnenmitglieder die mündlichen Ueberlieferungen aufzeichnete, um mit

wissenschaftlicher Gründlichkeit und unverdrossener Mühe ein ausreichendes Material zu einer Geschichte des Theaters in Preußen sich anzulegen. Alles dieses ist mir zu freier Benutzung übergeben worden. Die Urkunden, die ich zu einer Zeit, als ich mit dem Gedanken umging, die Geschichte des ganzen deutschen Theaters abzufassen, im geheimen Archiv auszugsweise mir anmerkte, liegen nun vor mir in sauberen vollständigen Abschriften chronologisch geordnet und ich bekenne gern, daß ich damals manches Wichtige übersehn und daß selbst zu dem Abschnitt über die englischen Comödianten des 17. Jahrhunderts, dem ich eine besondere Aufmerksamkeit widmete, nicht unerhebliche Nachträge zugekommen sind. Die peinliche Empfindung, die durch solche Vorarbeiten nothwendig beim Schreibenden geweckt werden muß, kann ich nur dadurch in etwas bekämpfen, daß ich mir beim Gebrauch die größte Genauigkeit auferlege und so einem mich ehrenden Vertrauen möglichst zu entsprechen suche.

Erste Abtheilung.

Die Anfänge des Theaters bis zur Zeit des Kurfürsten Georg Wilhelm.

Die Gaukler. Die Fastnachtsspiele. Die Schulkomödien. Die ersten Comödiantenbanden.

Wie man früher dichtete, als las und schrieb, so gab es auch früher Schauspieler als Schauspiele und Theater. Die Schauspieler waren Anfangs Stegreifdichter und die abwechselnde Bedeutung des Namens Schauplatz, der bald für den Raum der Spieler, bald für den Raum der Zuschauer gebraucht wurde, mögte schon dafür sprechen, daß ursprünglich Spielende und Schauende neben einander standen. Die Joculatores, Pantomimi, Mimi, auch Histriones von den Chronisten genannt, zogen einzeln und truppweise durch das Land und stellten sich als gebetene oder ungebetene Gäste ein, wo es für ihre Anstrengungen einen Gewinnst abwerfen konnte. Die Joculatores waren oft nur, was wir unter Jongleurs verstehn oder noch allgemeiner, nach der deutschen Umformung des Wortes, unter Gaukler, wofür wir in den preußischen Urkunden Gockler, Kogler, Kokeler lesen, wohl in der Regel gleichbedeutend mit Spielleuten, Tumelern *), Narren, Gecken, Kurzweilern, die in den Rechnungsbüchern zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert vorkommen. Leute der Art pflegten das Volk auf dem Markt durch unzüchtige Leibesstellungen zu vergnügen und wurden deßhalb, wie uns berichtet wird, im 11. Jahrhundert von einem Bischof von Bremen entfernt. Sie werden durch feinere Künste sich eine Belohnung erbeutet haben, wenn sie freudige Begebenheiten des Staates und der Familie mitfeiern halfen und mit aufdringlicher Zuthätigkeit in fremde Häuser drangen. Als Rhapsoden verstanden sie sich auf das Declamiren und nach einem glänzenden Siege der Sachsen über die Franken, im

*) d. i. Tummlern, wahrscheinlich Equilibristen. Einmal finden wir auch Tandmann.

10. Jahrhundert, wurden von den Mimen die erschlagenen Feinde in die Hölle declamirt*). Die Mimen durften bei Hochzeitsgelagen nicht fehlen. Die Fürsten beriefen sie an ihren Hof und als großmüthige Geber — manchmal ließen sie aber die unendliche Zahl uneingeladener Histrionen ohne Speise und Geschenk abziehn — verfügten sie über ihre Leistungen, als wenn die Patronen ihre Herren und Gebieter wären. Es wird von Joculatoren des Kaisers Ludwigs des Baiern gesprochen, bei denen wir wahrscheinlich nur an solche zu denken haben, denen er besonders wohlwollte. Im 14. Jahrhundert schickte ein Herzog von Kärnthen einen Joculator nach Augsburg, damit er die Feier einiger Hochzeiten erhöhte **). Das Schicken war wohl eine Gunstbezeigung, welche ein Fürst einer Stadt oder einigen Bürgern machte, vielleicht auch eine Empfehlung zur Entrichtung einer Gabe an den Künstler. Aber auch ohne höhere Genehmhaltung verschmähten sie es nicht, die Tische der Bürger zu überfallen, wie in Deutschland so auch in Preußen. In der der Stadt Marienburg von dem Hochmeister Winrich von Kniprode 1365 ertheilten Willkühr lautet eine Bestimmung dahin, daß keine Vedeler (Fiedler, Spielleute) noch sonst allerlei begehrende Kympanie uneingeladen zu der Bürger Tisch kommen sollen. Auch das öffentliche Musiziren solcher Künstler wird beschränkt. „Es sollen, liest man, keine Pfeifer pfeifen nach der andern Glocke (nach der neunten Stunde) auf der Gasse oder vor den Häusern ***). Wenn man diese nur für herumziehende Musikanten gelten lassen will, so wissen wir, daß sonst Possenreißer in dem Hauptordenshaus ihr Wesen treiben, wie an anderen Höfen, denn trotz den ersten weltlichen Haushaltungen herrschte dort ein verschwenderischer Aufwand, der selbst die vornehmsten Gäste, Königinnen und Fürstinnen, nichts vermissen ließen. Durch das Ordensstatut wird den Kreuzrittern das Gaffenspiel verboten, „das durch weltliche Hoffahrt zu des Teufels Dienste

*) Vgl. Schmidt's Geschichte der Deutschen. Bd. II. S. 373. Bd. I. S. 180.

) v. Stetten Kunstgeschichte Augsburgs 1779 S. 527. Die Rechnungsangabe lautet: **Uni jaculatori quem dux Karinthiae misit civibus de quibusdam nupciis III th haller. Das Geld ist wohl nur als der verabreichte Zehrpfennig anzusehn.

***) Voigt Geschichte Marienburgs S. 527. 528.

getrieben wird" *). Und sollte das „caffespil," so finden wir es geschrieben, nur Affenspiel bedeuten, ein alter gangbarer Ausdruck für Narrenteiding, und nicht insbesondere Schauspiel, so giebt uns doch die Aufzählung der Spenden **), die an diesen und jenen Eindringling zwischen den Jahren 1399—1410 verabfolgt wurden, den Beweis, daß die Joculatoren sich in Marienburg zahlreich einfanden. Es wird eine Belohnung einem „Kokeler" gegeben, einem Sprecher, „der da sang als eine Nachtigall" — er ahmte die Vogelstimme nach, denn ein anderes Mal heißt es: „einem der da schrie als eine Nachtigall." einem „Spielmann, der mit dem Hirsche spielte", einem „Russen, der mit einem Bären umzog." Die Gaukler und Musiker kamen von fern und nah, ein „Liedsprecher aus Königsberg," „ein blinder Sprecher vom Rhein," der „Sprecher des Herzogs von Oels," „Hannos, der blinde Sprecher des neuen römischen Königs" nämlich Sigismunds. Sie nannten sich nach den Fürsten, die sie wohl ihrer Angabe nach geschickt haben sollten. So finden wir „des Herrn Spielmann von Mailand," „des Herrn Spielmann aus der Walachei", „der Königin von Böhmen Pfeifer", „Pfeifer des Königs von Polen." Als hochmeisterliche Spielleute lernen wir dagegen „Pasternack und Hensel kennen." Lustigmacher, die schon als lustige Räthe angesehn werden können, ist „Hans Schlag-in-den-Haufen" von Böhmen, „Willam der Geck von Burgundia", dem der Hochmeister zur besondern Auszeichnung ein kostbares Schild, wahrscheinlich das Werk eines Goldschmids, verehrte. Ein Markgraf Albrecht von Brandenburg empfahl 1443 dem Hochmeister Ludwig von Erlichshausen seinen Hofnarren ***).

Der Markgraf Albrecht I. und seine Nachfolger waren nicht minder freigebig gegen die herumstreifenden Künstler. In den Ausgabebüchern der herzoglichen Rentkammer, zwischen 1527—1612 ist aufgezeichnet, was ein „Gaukler so vor der Tafel gespielet",

*) Voigt Geschichte Marienburgs S. 62.

**) Im Treßlerbuch oder dem hochmeisterlichen Kassenbuch auf dem geh. Archiv.

***) Der launige Geleitsbrief, den er dem einäugigen Ritter Hans von Cronach mitgab. In Voigt's Stilleben des Hochmeisters in v. Raumer's Taschenbuch I. S. 188. Ebendas. vergl. die Seiten von 180 ab

was der „niederländische Singer, so vor meine gn. Herrschaft gegaukelt“ an Geld erhalten. Da von jetzt an Anordner der Comödien besonders genannt werden und die Darsteller anderer Lustbarkeiten in einem bestimmten Fach sich ausgezeichnet zu haben scheinen — vordem ließ der Spielmann einen abgerichteten Hirsch Künste machen, der Sprecher einen Nachtigall-Gesang ertönen — so gehört es nicht hierher, wenn „Leinenläufer“ und „Leinenflieger“ auf einem Seil tanzen oder auf einem Seil vom Thurm hinabstiegen, wenn die Kürschner und die „Schiffskinder“ (Knechte auf dem Schiff) einen Schwertertanz anstellen, wenn ein Gaukler Paviane tanzen läßt, wenn zu einem Feuerwerk Gegenstände gemalt und vergoldet werden, wenn „etliche Gesellen an dem Tag der h. drei Könige für meiner gn. Frauen mit dem Stern“ singen. An die früher genannten Gaukler dürfte nur ein „Kurzweiler, der vom alten Hildebrand gespielet“ angereiht werden, obgleich er erst im J. 1611 auftritt.

Das Gewerbe, das die Leute treiben, galt von jeher für anrüchig. Sie wurden gesucht und gehegt von der einen Seite und von der anderen verfolgt und geächtet. Karl der Große nannte ihr Wesen infam und der Sachsenspiegel erklärte die Gaukler für rechtlos.

Wenn wir uns von den Künsten der Joculatoren bei ihrer Flüchtigkeit und Vielfarbigkeit keinen bestimmten Begriff zu machen im Stande sind, so ist es doch nicht unwahrscheinlich, daß von ihren Theaterspielen, wie man die vorher überlegten Effektmomente nennt (welche die extemporirten Reden unterbrochen haben werden) mancherlei sich erhalten hat. Die Tradition des volksthümlich Komischen leidet, was namentlich aus der Geschichte des Theaters erhellt, keine Stockung und, wie die Grundzüge des Komischen auf ihm über das geschichtliche Alter hinausgehn, so treten sie als unverlöschlich auf den Brettern nicht ab, ungeachtet der Sucht nach beständigem Wechsel.

Was in der szenischen Welt als abgestorben gilt, erhält sich in den Puppenspielen, und hier nebeneinander, was mehreren Jahrhunderten angehört. In dem alterthümlichen Gepräge ihrer Darstellungen sind wir oft genöthigt, den Stempel der Echtheit anzuerkennen. Sie dürfen nicht übergangen werden, da von jeher die Bewegung der Figuren den rechten Ausdruck durch den Vortrag

der Dirigirenden gewonnen haben werden. Auf Puppenspiele verstand man sich schon im 11. Jahrhundert, denn in dem Schrift- und Bilderwerk der elsässischen Aebtissin Herrad von Landsperg finden wir unter den colorirten Federzeichnungen eine Action von zwei kleinen Figuren, die zwei Männer mit Schnüren handhaben. Auf dem Tisch, auf welchem die Marionetten mit Helm und Schwert bewaffnet, kampflustig gegen einander auftreten, stehen die Worte: In ludo monstrorum (!) designatur vanitas vanitatum *). Wir haben die kleinen Ritter als riesenhafte Recken zu denken, die ein volksthümliches Thema vorführen. Mittels der Fäden wurden durch die Puppenspieler Szenen des Volksbuchs verlebendigt, wie noch jetzt neben diesen Stoffen uns durch sie die Haupt- und Staatsactionen und die Hanswurstspiele ins Andenken gerufen werden **).

Am kurfürstlichen Hof in Preußen stellten sich Marionettenspieler am Ende des 16. Jahrhunderts ein, 1599 „ein fremder Mann, welcher die Historie vom verlornen Sohn figurenweis agirt,“ 1601 Jeremias Schmidt mit seinem „Poppenspiel.“

Wer bei den Anfängen der Geschichte, wo es noch an Festland fehlt, sich den Wogen der Vermuthungen überläßt, könnte hier auf Vereinzeltes hinweisend die Meinung aufstellen, daß mehr als ein Jahrhundert vorher, ehe in Paris die Mysterien aufgeführt wurden (die Vorbilder weitschichtiger Religionsdramen in England und Deutschland) solche von den Rittern veranstaltet seyen, und zwar, um bei den Heiden die Kunde der biblischen Erzählung

*) Engelhardt Hortus deliciarum Tab. V.

**) Wenn dem Zahnbrecher Brioche in Paris nicht die Ehre gebührt, Erfinder der Marionetten zu heißen, so darf man aus dem italienisch klingenden Namen nicht folgern, daß Italien ihre Heimat seyn müsse. Der Bediente Morio (bisweilen Morian), der in den alten deutschen Stücken, bevor es einen Hanswurst gab, in die Handlung eingreift und sie leitet, mag wohl die Benennung veranlaßt haben, wie jetzt die Figurentheater nach dem Haupthelden Kasperle benannt werden. Die Italiener werden Anfangs, mit Beibehaltung der Stammwurzel, Morionetten gesagt haben.

durch großartige Vorstellungen zu verbreiten; daß ferner neben den Festen, die in der Kirche eine szenische Anordnung erfordern, es in Preußen noch andere und besondere gab, die den chevaleresken Geist der Eroberer Preußens athmeten. — Bei den Lustorten des Namens Jerusalem neben den Burgen bewahrte der Orden sicher das Andenken an die Befreiung der Gottesstadt aus den Händen der Ungläubigen. Es sollen hier Schanzen aufgeworfen gewesen seyn und Knechte, die als die Feinde sie zu vertheidigen hatten, mußten sich — ob nicht etwa zur Fastenzeit? — von den Rittern aus ihnen vertreiben lassen, damit diese mittels des Lustgefechts spielend dem Eid genügten, Jerusalem zu erobern und einzunehmen *). Das Turnieren, mit dem die Fastenzeit gefeiert wurde, war wohl auch ein Spielgefecht. Lucas David berichtet 1370: Es „berufte der Hochmeister seinen Adel auf Fastnacht, ihm und den angekommenen Gästen zu Ehren zu Marienburg zu erscheinen und allda ein frei Tornieren und ander Ritterspiel zu üben.“ 1440 wurde die Fastnacht durch ein Freistechen um ein kostbares Kleinod gefeiert **). Was die erwähnten Mysterien anbelangt, so wissen wir zwar nicht von einer solchen in Preußen, doch da der dem Marienorden verwandte Schwertorden in Livland ein Stück der Art aufführte, so ist wohl kaum daran zu zweifeln, daß die preußischen Chronisten (wenn es ihnen mehr am Herzen gelegen, über innere Verhältnisse Aufklärung zu geben) ähnliches auch von unserer Heimat hätten aufzeichnen können. Die Origines Livoniae mögen demnach eine Lücke ausfüllen helfen. „Zu den Mitteln, lesen wir in einer sich vielfach auf sie beziehenden Ab-

*) Bock, Naturgeschichte II. S. 538, konnte hier nur einer Tradition folgen, denn Schriftliches existirt nicht. Löschin, Beiträge zur Gesch. Danzigs III. 64, stimmt ihm bei, indem er ähnliches erzählt und von Jerusalem-Kapellen spricht, die mit Verschanzungen umgeben waren, damit die Ritter das Ordensgelübde scheinbar lösen könnten. Voigt Gesch. Marienburgs S. 131, Gesch. Pr. IV. S 75. spricht den Jerusalem's bei Königsberg, Elbing, Marienburg, Graudenz, Riesenburg u. s. w. das kriegerische Ansehn ab, obgleich namentlich das erste als eine noch zur Befestigung benutzte Anhöhe erscheint. Nach ihm enthielt ein solches Jerusalem ein Spital oder eine Kapelle mit dem heiligen Grabe. Die Nachricht von dem Abbruch einer solchen hat sich an keinem der Orte erhalten.

**) Vgl. Voigt Gesch. Marienburgs S. 63. mit Henneberger Erkler d. Pr. Landtaffel S 270.

handlung*), durch welche man die Heiden für das Christenthum zu gewinnen suchte, gehörte auch eine geistliche Comödie, welche zu Riga auf offenem Platz aufgeführt und den Heiden, so gut es ging, verdolmetscht wurde (1205). In derselben kamen die Kriege Gideons, Davids, Herodes' und die ganze Lehre des alten und neuen Testaments vor" **):

Die Gaukler als Schauspieler standen dem Volk als etwas Fremdartiges gegenüber. Seitdem die Mysterien gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Paris gehalten wurden und ihre pomphafte Ungeheuerlichkeit sich über die ganze christliche Welt verbreitete, ging das Dramatische aus dem Volke selbst hervor und fand in ihm seine Erfinder und Darsteller.

In einem Theil der Fastnachtsspiele und Schulkomödien erkennen wir das Wesen der Mysterien wieder.

Die ersten geschriebenen Stücke finden wir unter den Schulkomödien und Fastnachtsspielen. Zu den Schulkomödien haben wir auch diejenigen zu zählen, welche von Studenten aufgeführt wurden und von den Fastnachtsspielen als Handwerkerkomödien haben wir diejenigen zu trennen, welche von Schulknaben und Studenten zur Fastenzeit dargestellt wurden.

Geschichte, Moral***) und Scherz sind die dreifachen Bestandtheile aller dramatischen Spiele und bestimmen, je nachdem das eine oder das andere vorherrschend ist, drei Abtheilungen. In Paris wurden durch drei Klassen von Darstellern die Stoffe von einander gehalten und das Zünftige der Unterscheidung giebt sich noch heut zu Tage in der Bezeichnung von Trauer-, Schau- und Lustspiel zu erkennen. Bei einem Epos und Roman verräth es nicht der Titel, ob die Dichtung einen ernsten oder heitern Aus-

*) Töppen Die Deutschen in Livland in N P P B Bd. V. S. 411.

**) Auch diese Mittheilung wäre unterblieben, wenn der Chronist sie nicht darum für wichtig gehalten hätte, weil die Heiden bei dem vorgestellten Kampf erschreckt die Flucht ergreifen und nicht wieder zurückkehren wollten. Welchen Eindruck das Theatralische auf rohe Naturen hervorbringt, erfuhr die Veltheimin im 17. Jahrhundert. Die Gothländer fielen vor den Comödianten auf die Kniee und beteten sie als Götter an. Löwe's Schriften. Bd. IV. S. 10.

***) Die oben angeführte Beischrift zu dem Bilde des ältesten Puppenspiels spricht schon für die didactische Richtung.

gang gewinnen werde. Es kann nicht fehlen, daß eine Gattung des Dramatischen in die andre hinüberspielt. In den so genannten Mysterien knüpft sich schon an den heiligen Namen der Auftretenden das moralisirende Wesen und die Moral kann nicht auf die Hörer wirken, wenn nicht Humor und Spaß in die gehaltenen Partien verflochten ist.

Die älteste Gesellschaft, die zu dramatischen Vorstellungen ein Privilegium empfing, war die Confrerie de la Passion in Paris, die ihren Namen nach der vornehmsten Mysterie, der Passionsgeschichte, erhielt. Auf eigens dazu errichteten, kolossalen Gerüsten, die eine Seite des Marktes einzunehmen pflegten, wurden die Mysterien im Schutz der Geistlichkeit von einer Masse von Spielenden gegeben. Die terrassirten Abtheilungen stellten Paradies, Erde und Himmel dar. Das Parterre für die Zuschauer war das Steinpflaster rings umher und die Fenster und das Dach der Häuser Loge und Galerie. Abwechselnde Szenen, überraschende Schaustellungen wurden verlangt, wenn der ganze Markt in dem weitschichtigen Religionsdrama Befriedigung finden sollte. Das feierliche Auftreten Gott Vaters, Christi, der Jungfrau Maria und der Heiligen wurde durch das komische Treiben der Teufel unterbrochen. Was die Gaukler einzeln zum Besten gaben, sah man hier vereinigt; es wurden wilde Thiere vorbeigeführt, es wurden Taschenspieler-Künste getrieben — bei der Hochzeit zu Cana ward das in Wein verwandelte Wasser zum Kosten gereicht, es grünten die Stäbe Aarons, das Kopfabschneiden war als staunenswürdige Illusion beliebt — es wurden Feuerwerke abgebrannt u. s. w. Die Mysterien, die außerordentlichen Beifall fanden, wurden in England und Deutschland nachgeahmt. Ein späterer Nachklang der imposanten Schauspiele versammelt noch alle zehn Jahre 3—4000 Menschen von nah und fern in dem baierischen Gebirgsdorf Ober-Ammergau. An hundert Personen geben hier das Leiden Christi in alterthümlicher Weise und erwerben reichen Dank und reiche Einnahme*). Neben den Mysterien wurden in

*) Nach dem Bericht der Dorfbewohner wurde das Stück 1634 zum ersten Mal gegeben, um nach einer Heimsuchung durch die Pest die Gottheit zu versöhnen. Wahrscheinlicher ist es, daß man im genannten Jahre eine alte Sitte wieder aufnahm in dem Glauben, durch Vernachläßigung der Feier sich die Strafe jener Krankheit zugezogen zu haben.

Paris die Moralitäten gegeben, durch welche die Clercs de la Bazoche den Darstellern der Mysterien Abbruch thaten, wenn auch von der didaktischen Tendenz, die sie festhalten mußten, von den allegorischen Gestalten, die anstatt der Heiligen auftraten, das Frostige unzertrennlich blieb. Dort sollte göttliche Weisheit, hier weltliche Klugheit gelehrt werden. Eine dritte Gesellschaft in Paris wählte statt der ernsten Betrachtung das Possenspiel. Ihre Mitglieder gehörten verschiedenen Ständen an und sie nannten sich Enfans sans souci.

Hier bewährt sich, wie das Komische viele Jahrhunderte seine Wirkung bewahrt, während das Erhabene, Ernste und Rührende oft schon nach Jahrzehnten bei veränderter, durch Zeit und Verhältnisse bestimmter Auffassung alle Bedeutung verliert. Die Mysterien und Moralitäten liegen als Antiquitäten in Staub vergraben, der Advokat Patelin dagegen, eine Farce, die im 15. Jahrhundert gespielt wurde, ist nicht vergessen. Von Frankreich ward sie nach Deutschland durch eine lateinische Uebertragung von Reuchlin verpflanzt und unter seiner Leitung 1497 als Fastnachtslustbarkeit von Jünglingen aufgeführt *). Im 18. Jahrhundert noch gehörte das Lustspiel der Advokat Patelin auf den Bühnen zu einem der beliebtesten.

*) Die Comödie heißt Scenica progymnasmata, gedruckt zu Cöln 1527. 4. Das bedeutsame Ble, durch das ein betrüglicher Knecht nicht nur den Richter, sondern auch den Advokaten, seinen Rathgeber, täuscht, nimmt sich im Lateinischen also aus:

Der Advocat Petrucius und der Knecht Dromo.

Petr. Fiat. Cave nil nisi ble respondeas,
Si quaero quae, tu redde ble atque aliud nihil.

Der Richter Minos und Dromo.

Min. Danistae quid respondendum putas? Dro.
Ble. Min Non voles calumniam inferre inprobe. Dro.
Ble. Min. Interrogatus vera ne negaveris. Dro.
Ble. etc.

Petrucius und Dromo.

Petr. Duos enim pollicitus es dare aureos:
Quos abque controversia merui probe.
Expecto des; dare vis Dromo? Dro. Ble.

Die Farce begegnet uns in Fastnachtsspielen des 15. Jahrhunderts. Die Possenreißer kommen nicht mehr aus der Fremde ins Land, sondern es erzeugt sie selbst. Durch die Mysterien und ihre Nachbildungen waren die Teufel als unsaubere, schadenfrohe Unholde losgelassen, wie man sie in den Kirchen auf den Gemälden mit dem jüngsten Gericht zu sehn gewohnt war. Sebastian Brand durch sein allverbreitetes Buch gab darauf den Narren das Uebergewicht. Das Narrenschiff war 1494 „gedruckt zu Straßburg auf die Fastnacht, die man der Narren Kirchweih nennt." Wie in Deutschland betheiligte sich in Preußen an ihrer Feier Vornehm und Gering.

Die ältesten Fastnachtsspiele, so scheint es, sind im Freien dargestellt. Der Trupp der Feiernden gab sie im Umherziehn, indem er an einzelnen Orten, wie vor dem Rathhause, still hielt und die Stegreifdichtung durch einzelne eingelernte Verse unterbrach.

Die Harmlosigkeit, die den Fastnachtsspielen eines Hans Rosenplüt und Hans Sachs den volksthümlichen Reiz verleiht, indem nur durch allgemeine Satiren allgemeines Lachen geweckt wurde, verlosch sehr bald. Das unerwartet tragische Finale des ersten Fastnachtsspieles, von dem wir wissen, verfinsterte als böse Vorbedeutung die nachfolgenden und bannte die Heiterkeit durch schwarzen Schatten. Das Anstößige, das in der Verborgenheit des Hauses, in der Abgeschiedenheit des Klosterlebens sich begeben, wurde durch grelle Scherze zur Oeffentlichkeit gebracht und man sieht, daß die wohlthuend italienische Frische nicht wie nach Nürnberg nach dem Norden herüberwehte. Wenn Luther's Werk nirgend schneller und freudiger gedieh als da, wo der Ritterorden durch einen Gegendruck die Geistlichkeit niederhielt und die protestantische Freiheit anbahnte, so ward dadurch vollens das Gemüthliche der Fastnachtslustbarkeit zerstört. „In vollem Lauf mit vollen Segeln eilt das Evangelium nach Preußen", schrieb Luther und das Folgende läßt uns in dem Fastnachtsspiel eines der vollen Segel erkennen. Das Lutherthum trat dem Papstthum schroff in den dramatischen Ergüssen der Bürgersleute entgegen und mit der Augustinerkutte schien die stolze Tiara fallen zu müssen.

Ueber den angedeuteten Theil der dramatischen Kunst belehrt

uns vornämlich der Mönch Simon Grunau. Wenn man es hier mehr als sonst in seinem Geschichtstraktat voraussetzen sollte, daß er sich Uebertreibungen zu Schulden kommen lasse, so kann man ihm diesmal nicht den Vorwurf machen, daß er fasele, da andere Schriftsteller uns Gleiches erzählen.

Die Reihe der Fastnachtsspiele — leider! läßt sich von keinem mehr als die Inhaltsanzeige geben — eröffne ich mit einer Angabe, die uns an Meistersängerei und Nürnberg mahnt. In den genannten Rechnungsbüchern, freilich erst im Jahr 1556, stoßen wir auf die Zeile: „4 Mark 30 Sch. einem Tuchmachergesellen, hat eine Singschul gehalten." Die Belohnung ist größer als da vor dem Markgrafen „etzliche Kürschner haben ein Spiel uf'm Saal gespielt" und so haben wir auch wohl dort an eine Zahl recitirender Sänger zu denken, wenn überhaupt die Deutung recht ist.

„Anno 1440 hat der Teufel auf die Fastnacht an vielen Enden viel Unlust angericht", sagt Henneberger, nämlich in Marienburg, Elbing und Thorn. Am letzten Ort hatte man zur Feier der modernen Saturnalien die beliebte, vielfach dramatisirte deutsche Volkssage vom Jungbrunnen*) gewählt. Demnach trieben einige Gesellen mit vorgebundenen Larven auf der Straße mit alten Weibern ihren Spott. Ein Bauer kam daher, der seine alte Mutter auf dem Wagen hatte. Da diese von den Spielteufeln, wie sie Simon Grunau nennt, gefoppt und geängstigt wurde, so griff der Bauer zum Dreschflegel und bewillkommte den einen dermaaßen, daß er todt zu Boden stürzte. Es entstand da das Sprichwort: „Es währet lang, ehe alte Weiber jung werden, ehe dies geschieht, müßten alle Teufel erschlagen seyn" **).

*) In den Ausgabebüchern der Rentkammer in Königsberg liest man unter 1541—1542 „1½ Mark den Gesellen, die das Spiel für meine gn. Herrschaft gespielet haben, die alten Weiber jung zu machen" Der Jungbrunnen wurde später oft als Comödie und Ballet gegeben. Die Spiegelberg-Dennersche Truppe führte ihn als Nachkomödie auf und ließ die Verse auf den Zettel setzen:

Wer eine Alte hat, der bring sie heut zu mir,
Ich stelle sie zur Lust in der Comödie für.

**) Ercleruug der Landtaffel S. 456. Als die Sache dem Gericht hinterbracht war und man den Erschlagenen aufhob, fand man in der Larve und den Kleidern — nur stinkende Asche.

Vorfälle, die zum Stadtgespräch geworden, wurden von den Fastnachtsspielern ausgebeutet, so in Danzig, wo 1525 bei der Abwesenheit eines Bürgers sein Eheweib sammt der Tochter und dem Geschmeide davonlief und, von der Mutter aufgenommen, nicht mehr zurückkam. „Dies Kind-Nehmen, sagt Henneberger, faßten die jungen Gesellen und machten ein Fastnachtsspiel auf dem Markt daraus" *). Die Verhöhnung der Geistlichkeit war an der Tagesordnung und Simon Grunau spricht seinen Unwillen darüber aus. „Es war ärgerlich anzusehn die Weise und noch mehr anzuhören die Reime: denn alles, was man konnte erdenken, übete man mit Worten und Werken wider Pfaffen, Mönche und Nonnen." Kein Wunder, daß es auch hier an einem blutigen Nachspiel nicht fehlte und an traurigen Wirren. Einst sangen drei Ordensritter dem Pfarrherrn in Elbing die Reime vor von Pfaffen, Affen, ungeweihten Bachanten. Der Kaplan war dabei. Dieser von hitziger Natur erwidert den Schimpf, es kömmt zur Schlägerei und einer der Beleidiger verliert die Nase. Der Komthur läßt den Caplan in der Kirche einfangen und einsperren, der Bischof spricht darüber den Bannfluch aus, aber die Obrigkeit, die mit dem Orden gut steht, bedeutet die Mönche und Pfaffen, daß, wenn sie nicht aus dem Thor gejagt seyn wollten, troß dem bischöflichen Verbot ihr Amt zu halten hätten, wie vordem. Obgleich sich der Hochmeister ins Mittel legt, so wird dem Caplan erst Freiheit gegeben, nachdem 100 Goldgulden für die abgeschlagene Nase erlegt sind. Dies begab sich 1440 **).

In Elbing ward ein Pfaff dem Gelächter preisgegeben, der es mit einem Weibe hielt. An einem Ort sah man fünf Paar Pfaffen vor einem Pfluge gehen und, welches Feld sie bestellten, erkannte man an den nachfolgenden Nonnen mit Kindern auf dem Arm. Ueber die Maskirung mit der grauen Kappe, so liest man, schüttelte sich mancher Bauch vor Lachen. Noch gehässiger wurde das Wesen, als römisch und lutherisch gesinnte Parteien in der Fastenzeit sich an einander rieben.

In Elbing hatte der Bürgermeister die unbrauchbar gewordenen Kirchenkaseln verkauft, um mit dem Erlös — seine Schul-

*) Henneberger S. 89.
**) Ebend. S. 113.

den zu bezahlen. Das ward ruchbar und zur Fastnacht ward der Trödel mit dem Kirchengut auf dem Markt vorgestellt und, wie sich erwarten läßt, dem Rathhaus gegenüber.

In einem Fastnachtsspiel trat einer als Prediger auf und rief: „O Gott du weißt, daß unsere Pfaffen uns verrathen, Gott füge es, daß sie im Jahr alle mögen ertränkt seyn." Die Obrigkeit bemächtigte sich des kecken Redners, aber, wie Simon Grunau sagt, nur zum Scheine, denn nach kurzer Zeit ward er wieder freigelassen. Derselbe Chronist erzählt von zwei auffallenden Fastnachtsspielen, die 1522 in Danzig und Elbing dem Publikum vorgeführt wurden. „Die Elbinger, heißt es, hatten einen grauen Mönch, hinter dem stunden die Teufel, die bliesen ihm ein, wie er den Ablaß- und Gnadenbrief verkaufen sollte. Als sie vor das Rathhaus kamen, da gab der Spiel-Luther das Urtheil über den Ablaßprediger, man sollte ihn ersäufen, aber er entlief. Darum vertrieben andere den Luther und es ging lächerlich zu." Die welterschütternde Farce, die im Jahr 1527 in Rom *) gegeben wurde, wurde in Preußen schon früher gespielt. Der Maler Michael (Schwarz) in Danzig, ein Mitglied des Artushofs, veranstaltete mit den Reinholdsbrüdern eine Komödie, in der ein Spielpapst, ein Spielkaiser und Luther auftraten. „Der Papst und die Seinen brauchten solche Stücke im Spiel, wie bei den Katholischen üblich. Sobald Luther das sah, schrie er wider solchen Handel: ob das evangelisch wäre? Bei diesem Geschrei versammelte sich ein Haufen, die verbrannten Bücher und zeigten mit Fingern auf den Papst und ein jeder sagte seine Reime auf die Geistlichen. Der Spielpapst bannete Luthern, solches that ihm auch Luther hingegen." Dies Spiel war künstlich angericht, auch sehr lächerlich, aber spottlich auf den Papst", dennoch sah man, wie der Teufel zuletzt mit Luthern abfuhr **). Der Maler ward verbannt. In Königsberg, wie in einem Manuscript daselbst im geh. Archiv vom Jahr 1524 erzählt wird, machten die Bürger unter sich ein wunderliches Spiel von Luther wider den Papst, darinnen des

*) N P P B. Bd. VIII. S. 190.

**) Hirsch Die Ober-Pfarrkirche in Danzig I. S. 262. In dem Spottgedicht, Beilage S. 15. werden die Theilnehmer genannt und das blutige Strafamt geschildert, das der polnische König vollziehn ließ.

Papstes, seiner Cardinale und ganzen Anhangs Büberei genugsam angezeigt, lustig anzusehen. Die grauen Mönche gingen zum Herrn Hauskomthur, kläglich bittend, das ärgerliche Spiel abzuthun, die Anfänger desselben zu strafen oder ja nicht öffentlich zu spielen, boten auch dem Orden viel Geld. Sie wurden aber abgewiesen, denn man könnte den Bürgern ihre gewöhnlichen Fastnachtsspiele nicht verbieten" *).

Die Stadttheile Königsbergs, die das Handelsinteresse von einander trennte, wurden jetzt noch mehr durch die verschiedenen Religionsansichten entfremdet, seitdem der Wittenberger Prädicant, wie die Gegenpartei den Dr. Brismann nannte, im Dom das gereinigte Evangelium predigte. Die Stadttheile fanden ihre Lust daran, durch Fastnachtsspiele von entgegengesetzter Tendenz sich zu befehden. „So hatten sie (1523), sagt der oft genannte Chronist, ein zumal köstlich Spiel angerichtet, die eine Stadt von den Cäremonien nach lutherischer, die andere von den Cäremonien nach römischer Weise. Es war auch so merklich angericht, daß, wenn es wäre öffentlich gespielet worden, so hätten entweder die Lutherischen oder die Römischen überhand genommen" (etwa: im Handgemenge den Kürzern gezogen).

Auch nach fünfzig Jahren bestand kein friedfertiges Verhältniß zwischen den Bürgern der drei Städte Königsbergs. Am 6. Febr. 1578 wurden drei biblische Stücke von ihnen aufgeführt, nämlich vom Paradies, vom reichen Mann und dem Lazarus und vom Tobias mit seinem Sohn. Sie würden hinter einander an verschiedenen Tagen gegeben worden seyn, wenn nicht die Kneiphöfer es den Löbenichtern und Altstädtern abgeschlagen hätten, auf ihrem Hof zu spielen, unter dem Vorgeben, daß bei der uneinigen Gesinnung es zum Streit kommen würde, wenn sie zusammenkämen **).

Aus der Wahl der biblischen Stücke haben wir zu folgern, daß man beflissen war, den Fastnachtsspielen einen ernsteren, heiligen Charakter zu geben und daß die Bühnen, deren solche Darstellungen bedurften, in den Junker- oder Artushöfen, gewöhnlicher

*) Meckelburg Pr. Chronik des Joh. Freiberg. S. 164.
**) Aus Gregor Möller's Annalen in Acta Bor. II. S. 842.

aber in den Remtern oder Gemeingärten, den Versammlungsörtern der Kleinbürger, aufgeschlagen wurden.

Die regelmäßigen Fastnachtsspiele wurden nicht von einem Verein ins Werk gerichtet, der zu dem Ende sich bildete, sondern der bereits bestand. In den Herbergen der Brüderschaften fanden sie ihr rechtes Gedeihen.

Die ältesten Nachrichten über die innere Einrichtung in Bezug auf dramatische Lustbarkeiten enthält die Geschichte der Zirkeler in Lübek. Die Gesellschaft nannte sich so nach dem Attribut ihrer Schutzpatronin der h. Katharina, deren Rad oft mit dem Zirkel verglichen wird. Die Zirkeler erkohren sich jährlich ihre Fastelavensdichter und bestellten ihre Burg, d. i. Schauburg oder Theater. 1458 wird sie genannt, in welchem Jahre sie während der Vorstellung zusammenstürzte. Da sich damals auch Frauen auf ihr befanden, so ersehen wir daraus, daß zu dem Theater der Zuschauerraum gehörte, denn die Spielenden waren damals überall Männer. Der Dichter war zugleich der Regisseur. Ihm stand es frei, den Gesellschaftsmitgliedern, wenn er sie als Spielende in seinem Stück benutzen wollte, den Tanz zu verbieten, er ließ sich von den Schaffnern das Theater „mit aller Tobehorunge" überantworten *).

In der Art wird, wie überall, so auch in Königsberg das volksthümliche Schauspielwesen angeordnet gewesen und ebenso gehalten seyn, wenn es den Handwerkern vergönnt war, vor den Markgrafen auf dem Schloß zu spielen.

Wie schon in dem zuerst erwähnten Stück der Larven Erwähnung geschieht, so war wohl vornämlich der Eindruck, den die Erfindung machte, von Verkleidung und Mummerei abhängig. Das Costüm mag sich eben so wunderlich ausgenommen haben, wenn die Spielenden in Pracht und Herrlichkeit, als wenn sie als Adam und Eva im Stande der Unschuld erschienen. Die Kosten übernahm bisweilen in Königsberg die fürstliche Herrschaft. Wenn Mummenkleider laut den Ausgabebüchern „von Danzig anhero" gebracht werden, wenn der Maler Hans Blesch den Auftrag erhält „zehn Mummenkleider zu vergolden und zu versilbern," so

*) Lisch Jahrbücher der meklenburg. Gesch. Bd. X. S. 72, 74, 78, 83. In Amsterdam heißt das Theater Schauburg.

ist es kaum anzunehmen, daß sie die allerhöchsten Personen selbst angelegt haben. Aus einer Angabe scheint hervorzugehn, daß die possirlichen Reiter auf eignen Füßen, wie sie noch jetzt auf Polterabenden umhertrotten, die Fastnachtsscherze erhöhten. Der Reiter ragt nämlich als Büste aus dem Gestell hervor, auf dem er zu sitzen scheint, vor ihm federt der Pferdekopf, hinter ihm wallt der Pferdeschweif und die Schabracke bis zum Boden reichend verdeckt die Füße. Auf einer Abbildung des Schembartlaufens in Nürnberg, eines von Karl IV. eingesetzten Fastnachtsfestes der Metzger, das im 15. Jahrhundert gehalten wurde, bewachen solche barocke Reiter den Platz, auf dem maskirte Tänzer allerlei Gruppen bilden*). Nach einem Ausgabebuch wurden 1612 gezahlt „4 Mark vor 2 Pferdeköpfe zu schnitzen, so der Heerpauker und Springer zu seiner Uebung braucht.“ Die höchsten Herrschaften pflegten dem allgemeinen Vergnügen nicht unthätig zuzusehn. Auf einer Hochzeit im Hause des Burggrafen in Fischausen heißt es von Markgraf Albrecht Friedrich, der hier den verhängnißvollen Trunk empfing: „Fürstl. Durchl. ist selb Zwölfen Mummen gangen, sind schwarz, weiß und gelb gekleidet gewesen“**). Unter den Ausgaben von 1607 lesen wir: „3 Mark 15 Sch. meinem gnädigen Herrn zur Mummerei und Mummenschanz,“ 1612 „192 Mark 57 Sch. Vor allerlei Seidenzeug, Larven und anderes zu sechs Mummenkleidern“ ***).

Die Freiheit der Fastnacht und die Handwerker-Lustbarkeiten, ehe man sie ganz aufhob, scheinen im 17. Jahrhundert beschränkt

*) Mayer Nürnbergisches Schembartbuch. Nürnberg 1831. Auch hier ist die Pracht der Anzüge oft nur Malerei.

**) Acta Bor. II. S. 89.

***) Aus der Schilderung, die ein gewisser Johann Schlitte 1548 von dem bei dieser Gelegenheit getriebenen Aufwand am kaiserlichen Hof in Wien entwirft, ersehen wir, wie fürstliche Personen das Fest begingen. Es „ist gebräuchlich, daß man zur Fastnachtszeit Mummereien hält, seltsame Kleidung und verstellte Bärte anlegt und sich unkenntlich macht, so zu andern Fürsten geht, tanzt, spielt und zuletzt sich zu erkennen giebt. Diese Kurzweil dauert gegenseitig ohngefähr einen Monat lang mit Essen, Trinken, Tanzen und Spielen, über die halbe Nacht. Die Fastnachts-Kleidungen werden sehr zierlich von Sammt, Silber und Goldstück gemacht, worauf jährlich zum wenigsten 1000 Thaler gehen.“ Faber Pr. Archiv III S. 26.

zu seyn. Im J. 1611 bedarf es in Danzig einer Erlaubniß des Rathes, da die Kürschner Comödie spielen wollen*).

Die Schulkomödien, in denen der Ernst, wie dort der Scherz vorwaltet, bieten uns ein reicheres, aber wahrlich nicht fruchtbareres Thema.

Die Brüderschaften und die größeren Vereine waren in der katholischen Zeit zu gemeinsamen Andachtsübungen verbunden. Zu ihnen zählte man auch wohl die Darstellung der Mysterien. Die Schule als Körperschaft fühlte demnach eine innere Aufforderung, einzelne Heiligentage feierlich in der Art zu begehn, wenn nicht schon die Kirche als Mutter sie dazu veranlaßte. Ja fast scheint es, daß diese die abgelegten Requisiten ihr gleichsam übergab, um das im Kleinen auszuführen, was sie einst im kolossalsten Maaßstab zur Anschauung gebracht hatte. Vor allem lag es der Schule ob, das Gregoriusfest zu feiern. Am Todestage des Papstes Gregor des Großen, der am 12. März 604 starb und den Ruhm eines Vaters der Schulen hinterließ, wurden lange vor Melanchthons Zeit, des vermeintlichen Feststifters, in den Schulen Feierlichkeiten veranstaltet. Gregorius, verstümmelt Greger, wurde das silberne Zepter genannt, das dem langen, durch die Hauptstraßen einer Stadt sich bewegenden Zuge vorausgetragen wurde und auch der Zug selbst. Die Schüler zeigten sich bisweilen sogar zu Pferde. Möller in seinen Annalen Königsbergs hat zum J. 1571 aufgezeichnet: „Im März hat man nach alter Gewohnheit, aber itzt viel stattlicher mit dem S. Greger umhergeritten, die Altstädter mit 18 Pferden wohl geputzt und die andern (zu Fuß) mit weißen Hemden, Ketten und Gürteln behangen, die Löbnichter mit 20 Pferden und jeder von den Fußgängern eine Fahne in der Hand, deßgleichen die Kneiphöfer mit ihren Fahnen, aber weniger Pferden. Sind ins Collegium gezogen und haben sich vor dem Herrn Bischof bewiesen, darnach zu Schloß vor meinem Herrn. Diese Pracht hat in drei Jahren so zugenommen, da es zuvor schlecht und recht gewesen" **). Der Festzug gewann oft durch das Costüm ein theatralisches Ansehn. Man sah unter den

*) Löschin, Gesch. Danzigs. I. S. 409.

**) Erl. Pr. I. 51.

Schülern Apoll mit den Musen, die sieben freien Künste, Bischöfe, Feldherrn u. s. w. Auf der Spitze des Zepters prangte eine Minerva oder eine andere passende Figur, an ihm klirrten kleine Schilder mit Emblemen und Inschriften, hier neben einem Christuskopf Sinite parvulos ad me venire, dort neben einer Palme mit einer Schlange Virtutis comes invidia. Der Zug begab sich aufs Schloß, stimmte lateinische Gesänge an und erfreute sich einer gnädigen Aufnahme *). Wegen der Geschenke, die die Schüler von den Einwohnern empfingen, ward schon im 16. Jahrhundert die Bestimmung getroffen: „Der Gregorius soll außerhalb seines Kirchspiels keine Stadt zu besingen besuchen," doch durfte jede Schule der Herrschaft auf dem Schloß ihre Ehrfurcht bezeigen. — In Preußen waren die Gregorius-Züge längst eingestellt als man 1650 auf die Abschaffung antrug. — Am Gregoriusfest, das, wie es scheint, noch zur Fastenzeit gezogen wurde **), pflegten Komödien von den Schülern aufgeführt zu werden, so in Königsberg 1549 ein Stück vom verlornen Sohn.

Schon zu Luthers Zeit waren die Schulvorstände über die Ersprießlichkeit oder Schädlichkeit der Schulcomödien nicht einverstanden. Als man es anstößig fand, daß ein schlesischer Schulmeister eine Comödie von Terenz wollte aufführen lassen und Dr. Cellarius Luthern fragte, ob dergleichen zuläßig sey, sprach sich dieser die daraus für die Schuljugend fließenden Vortheile erwägend in den Tischreden also aus: „Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen, darum daß bisweilen grobe Zoten und Büberei darinnen seyn, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürfte lesen. Darum ist's nichts, daß sie solches

*) Pisanski, Vom Gregoriusfest der Schule. Königsb. 1786. Die drei Zepter aus seiner Zeit waren 1624, 1631 und 1641 gearbeitet. Die daran hangenden Schilder (solche Schilder neben Medaillen mit Oeser. zieren den Willkommbecher in den Handwerkerherbergen, damit, wer ihn trägt, sich durch das Schütteln bemerkbar machen könne) sind sämmtlich mit ihren Figuren beschrieben. Der Gregoriuszepter hatte sich im Löbenichtschen Gymnasium bis 1848 erhalten. in welchem Jahre er als patriotische Spende dem Staatshaushalt geopfert wurde.

**) Neben dem Namen einer Schulkomödie steht in den Ausgabebüchern: „in der Fastenzeit zur Zeit des Gregorii."

fürwenden und um der Ursache willen verbieten wollen, daß ein Christ nicht sollte mögen Comödien lesen und spielen." Noch mehr redet Luther den dramata sacra das Wort als einem trefflichen Bildungsmittel für die Jugend zur Einprägung heiliger Grundsätze und nach den Vorreden zum Buch Judith und Buch Tobiä ist er nicht der Meinung entgegen, daß die Geschichte von Judith und Tobias allegorisch moralische Dichtungen seyen, die die Juden dramatisch dargestellt hätten: „mag seyn, daß sie solche Gedichte gespielet haben, wie man bei uns die Passion spielet und andre heilige Geschichte, damit sie ihr Volk und die Jugend lehrten als in einem gemeinen (allgemein verständlichen) Bilde oder Spiel Gott vertrauen, fromm seyn und alle Hülfe und Trost von Gott hoffen in allen Nöthen." „Und ist zu vermuthen, daß solcher schöner Gedichte und Spiele bei den Juden viel gewest sind, darinnen sie sich auf ihre Feste und Sabathe geübt und der Jugend also mit Lust Gottes Wort und Werk eingebildet haben, denn sie haben gar treffliche Leute gehabt als Propheten und Sänger, die Gottes Wort auf allerlei Weise getrieben haben. Judith giebt eine gute ernste tapfre Tragödie, Tobias eine feine liebliche gottselige Comödie. Es redet alles in Tobiä Person, wie die Personen im Spiel zu thun pflegen"*).

Ueber das Heil und Unheil, das aus den Schulkomödien entspränge, wurde Jahrhunderte hin- und hergestritten. Jede beinahe, die im Druck erschien, enthielt im Vorbericht eine Vertheidigung, in welcher alles Ueble, das man dem Schulactus zuschreiben wolle, nur den Verfassern und Anordnern zur Last gelegt wird. Ein Rector in Görlitz in der Vorempfindung des Spruches: „Ueberall wo die Kunst gefallen, da ist sie durch die Künstler gefallen!" war der Meinung, daß Schauspiele keinen Vorwurf verdienten, würden „sie nicht von gemeinen und herumschweifenden Personen an den Tag gegeben." Ohne Zweifel wären die Gegner durchgedrungen, wenn nicht die Rectoren in der Mehrzahl zu einer hartnäckigen Behauptung des Feldes sich gedrungen ge-

*) J. G. Hamann, Sämmtliche Schriften Bd. II. ist auch den Schulkomödien nicht abhold, wenn alle Rollen, für Schüler zugeschnitten sind und er hält dafür, daß es nicht außer dem Bereich eines Dichters liege, die Pflichten der Erziehung wahrzunehmen.

sehen hätten, um nicht eine Einnahme einzubüßen. Wie gern würden sie sonst in den meisten Fällen auf die Ehre verzichtet haben, für die Schüler ein schülerhaftes Drama abzufassen und einzuüben zur Verkümmerung der Tage, die zur Erholung vom sauern Amte bestimmt waren. Welch ein schweres Stück Arbeit übernahmen sie mit einem Stück, wenn sie wie der Zittauische Rector Christian Weise († 1708), der an der Spitze der Schulkomödien-Dichter steht, ans Werk gingen. Es erschien ihm als Nothwendigkeit, daß wo möglich alle Kinder an dem Ehrentage beschäftigt wären und jedes in einer so dankbaren Rolle aufträte, daß sie ihm als Hauptrolle erschiene; dazu kam noch, daß er den Charakter der Personen dem Naturell anzupassen suchen und auf die Söhne vornehmer Eltern besondere Rücksicht nehmen mußte*).

Die Rectoren traten in einen nicht ehrenwerthen Wettstreit, um durch Darstellung von Comödien einen dem andern zuvorzukommen und den Gewinn vorweg einzuziehn, denn die Bürgerschaft, der Magistrat und die Vornehmen pflegten zur Entschädigung der Mühe sich dankbar gegen Lehrer und Schüler zu erzeigen. Der Rector der altstädtschen Schule in Königsberg Bilang führte 1581 in einer Beschwerdeschrift wegen seines geringen Einkommens folgendes an: „Laut seiner Bestallung solle er jährlich eine Komödie agiren, davon er etwas haben könne. Er habe schon angefangen und fast die Personen ausgetheilt, es käme ihm aber zu Ohren, daß der deutsche Schulmeister (der Vorsteher einer nicht lateinischen Schule) auf dem Holzthor auch eine agiren will." Er bittet, daß, weil es sein „merklich Accidens seyn

*) In einer mir vorliegenden Schulkomödie: „Eudocia" die in Liegnitz vom Prorector Portmann 1753 gegeben wurde, sind 40 Schüler als agirende Personen genannt. Auf ihrem „gewöhnlichen Schultheater" war der Platz sehr enge, dennoch wollen sie „einigen geneigten Gönnern und Freunden, die den Agirenden mit Bescheidenheit ausweichen, das Plätzchen hinter den Szenen gar gerne gönnen," bitten aber „Kinderwärterinnen und Bedienten davon abzuhalten, daß sie in den Vorstellungen Hinderniß machen." Es wird „mit Schlag 2 Uhr angefangen. Dahero ersuchen sie alle, ihre Gegenwart zu beschleunigen, damit die agirenden Personen nicht so gar lange unter dem Zwange der Kleidung schmachten dürfen." Aus diesem ersieht man, wie abhängig die Festgeber von den zuschauenden Gönnern waren, wie sehr es ihnen darauf ankam, sich deren Gunst zu versichern.

soll," es höhern Orts dem Schulmeister verboten werde *). Bei Gelegenheit der 1585 angestellten Schulvisitation machten die Schulherrn derselben Lehranstalt die Eingabe, daß es als ein Vorrecht der lateinischen Schulen sollte bestimmt werden, Komödien darzustellen, denn es wäre billig, „die Actio Comoediarum den lateinischen Schulen allein zu belassen, weil sie ihnen für eine Hülfe ihrer Unterhaltung gerechnet wird und den Knaben, so studiren wollen, überaus nöthig und nützlich sind, daß sie kühne werden und artig für Leuten wissen zu reden." Im abschlägigen Bescheid heißt es, daß der Nutzen nicht so gar groß sey, „denn es ja unläugbar, daß die Knaben mit solchen Comoediis viel in den Schulen versäumen." In Danzig und zwar im J. 1601 wurde beim Rath darauf angetragen, „dem Unfuge, der in den Schulen mit den Komödien getrieben wird", Einhalt zu thun **). Die Liebe an derlei Vergnügungen von Seiten der Eingeladenen und die Aussicht auf Belohnung von Seiten der Festgeber überwog die Stimmen, die auf Abstellung drangen.

Im Auftrage des Markgrafen Albrecht wurden aus der Rentkammer den Rectoren für die Komödien, gewöhnlich sind sie namentlich aufgeführt — $1\frac{1}{2}$ bis 10 Mark, ausnahmsweise 30 Mark gezahlt. In dem Geschenk theilte sich nach Verhältniß der Anordner und die darstellende Jugend.

Reuchlin beschenkte die jungen Leute, die sein genanntes Lustspiel aufführten, mit goldenen Ringen, die Schuljugend im 16. Jahrhundert empfing als Erinnerung an den glücklichen Erfolg ihrer Leistung eigens dazu verfertigte Münzen, wenn man von einem Beispiel auf das Bestehn einer Sitte schließen will. Der Rector Thomas Rohtus in Elbing ***) ließ 1595 eine Komödie

*) Liebertsche Excerpta die Schulen in Altstadt, Kneiphof und Löbenicht betreffend im geh. Archiv. Man hatte Grund, den Schulmeister auf dem Holzthor scheel anzusehen, denn 1579 empfing er für eine Komödie 15 Mark, während man etliche Jahre vorher mit dem Schulmeister im Löbenicht sich durch 8 Mark abfand. Der Spielunternehmer wird Actor genannt. In einem Stück von 1555 die Erklärung: „Actor, welcher die Vorrede der Action recitirt und alles, weil man agiret, ordnet und schafft." Gottsched; Nöth. Vorrath zur dram. Dichtkunst. II. S. 212.

**) Löschin, Geschichte Danzigs. I. S. 367.

***) Als Horatius Prussicus gefeiert, versuchte er sich auch kraft seines Amtes in

Naeman (nach 2 Kön. 5, 6) aufführen. Die Schüler, die die Hauptpartien ausführten, empfingen Schaumünzen. Die für den Deuteragonist und den Tritagonist enthalten in der Inschrift der Vorderseite die Veranlassung und das Datum und auf der Rückseite innerhalb eines Lorbeerkranzes im Viereck: **Nutrit honos artes** und **Laudata virtus crescit** *).

Bei dem Gefallen, das die Schulkomödien bei den Fürsten fanden, scheinen sie vom Jahre 1527 ab in Königsberg besonders geblüht zu haben. Auch vor dem „gnädigen blöden Herrn" **Albrecht Friedrich** so wie vor dessen Gemahlin wurden Komödien gespielt. Regelmäßig pflegten sie von den drei größern Schulen **), aber auch von den kleineren gegeben zu werden, so von der „auf dem Holzthor" oder „auf dem Thurm in der Altstadt," einem Gebäude, das auf den alten Stadtplanen Holzthurm genannt, die Holzstraße nach dem Pregel abschloß und dessen Thor auf die Holzbrücke führte. Häufig ward den Spielenden die Vergünstigung gewährt, ihre Kunst auf dem Schloß zu zeigen. Manches Stück wurde zwei- und dreimal verlangt und danach die Belohnung bestimmt. Häufig heißt es in den Ausgabebüchern: „in Moskowiters Gemach", so hieß ein Zimmer noch vor Anlegung des Moskowitersaals, „im Saal für meine gn. Herrschaft", „zu Hof agirt."

Manche Stücke, die eigentlichen dramata sacra, verrathen sich deutlich als die schwächlichen Nachkömmlinge der Mysterien, andere schließen sich mehr an den Geschmack der Moralitäten an. Viele behandeln weltliche Historien oder volksthümliche Erzählungen.

Zu der ersten reichsten Gattung gehören die oft lateinischen Vorstellungen vom jüngsten Gericht, von der Geburt Christi, von

der dramatischen Poesie und brachte die actus dramatici besonders in Schwang. Tolckemit, Elbingsches Lehrer-Gedächtniß S. 253

*) Voßberg, Münzgeschichte Elbings, Berlin 1844 S. 22. mit der Abbildung der zweiten Schaumünze auf Taf. III. nicht nach dem Original, das wahrscheinlich nicht geprägt war. Crichton, Urkunden zur pr. Gesch. S. 68, sagt: in Silber gestochen. Die große Inschrift: **Schola Elbingensis Tritagonistae in actione Naamanis Anno Domini nostri 1595 d. 17. Aug.**

**) Die zu belohnenden Rectoren werden, wenn sie nicht Magister sind schlechtweg Schulmeister genannt, der aus dem Löbenicht der Schulmeister ufm Berg

den unschuldigen Kindlein, „von der Wirthschaft in Cana", von König Belsazar, von König David und Absalon, von Joseph, von Adam und Eva.

Die beliebtesten Themata, die im 16. Jahrhundert auf solchen Bühnen abgehandelt wurden, waren die Geburt Christi und als wirksamer Gegensatz der Sündenfall. Ihre ebenbürtige Bedeutsamkeit erhielten sie wohl durch den Kalender, da unmittelbar auf Adam und Eva der h. Christ folgt. Ob von den verschiedenen Schulvorständen unter demselben Titel dieselbe Komödie zur Darstellung gebracht wurde, läßt sich bei der Kürze der Angaben „den Actoribus von der Komödie von der Geburt Christi", dem Actori, so die Komödie von Adam und Eva agiret" nicht bestimmen, jedoch ist es bei der Eifersucht zwischen den Rectoren glaublicher, daß jeder mit einer eignen Composition aufgewartet haben wird. Manche Stücke erschienen im Druck. In einer, für die Geschichte des Theaters merkwürdigen Komödie war der Sündenfall mit der Geburt Christi zusammengezogen und aus fünf Stükken ein sechstes zugeschnitten. Für die Aufführung erhielt der Verfasser und Anordner Georg Roll, Schulmeister im Löbenicht, 20 Mark, als es zweimal vor dem Markgrafen am 30. Nov. und 2. Dez. 1573 auf dem Schloß gespielt ward, im folgenden Jahr zum dritten Mal. Schon 1573 war es dem Druck übergeben, wahrscheinlich auf fürstliches Begehr *).

*) „Comödia vom Fahl Ade und Eve, biß auff den verheissenen Sahmen Christum, Auß fünf Historien zusammen gezogen und in eine kurtze ordnung gefast durch Georgium Roll, Breg. Siles. Allen zu trost so mit kommer und wider(wer)tigkeit beladen, Zuvor aber aus schuldigem gehorsam, glückwünschung und sonderlich zu Ehren auffm Schloß zu Königsperg in Preußen agiret, am Tag Andree, Königsperg. 8." Das Stück in Versen hat 5 Actus und 38 Personen. Der Verfasser nimmt des Lesers Nachsicht, ja seine verbessernde Einsicht in Anspruch:

Findst du was, corrigir's dann,
Will ich fleißig gebeten han.

Gottsched I. S. 118. Daß die aus den Ausgabebüchern gezogenen Bemerke sich auf Roll's (der ältesten in Königsberg gedruckten) Comödie beziehn, ist unzweifelhaft, da das Datum 2. Dez. 1573 und der Titel „vom fall Adam vnd Eva" übereinstimmt. Georg Roll wird nicht Rector der Löbenichtschen Schule gewesen seyn, denn in Pisanski's Litterärgeschichte Bd. I. S. 192 vermissen wir

Merkwürdig ist es, daß hier neben Gott dem Vater und Gott dem Sohn Lustigmacher, und zwar Hans Han und Hans Wurst auftreten. „Ein schön Buch von Fastnachtspielen und Meistergesängen durch Peter Probst zu Nürnberg gedicht anno 1553" führt in einem Stück vom kranken Bauern den Hanswurst zum ersten Mal vor. Wenigstens sagt Gottsched: „Dies ist die älteste Erwähnung dieses Namens, die ich gefunden habe." Für zwanzig Jahre ist er verschwunden, bis er wieder in Königsberg in der genannten Komödie auftaucht.

Andere geschichtliche Dramen, die die Schulen in Königsberg aufführten, borgten den Inhalt von der Profan-Geschichte und Mythologie oder von den Volkssagen. Sie handeln theils vom „Herzoge Philippo bono", „vom König Eduardo und der Gräfin Elise aus England" „von Hannibal" „der Königin Circe" oder „vom Kaiser Octavian" „vom Tristevant und des Königs Tochter in Ihrland" „vom Ritter Ponto."

Eine Reihe von Schulprogrammen des Gymnasiums in Elbing *) lassen einigermaaßen den Geist erkennen, der in der Masse dieser Vorstellungen wehte. Sie wurden alljährlich zur Erinnerung an die Stiftungsfeier der Schulanstalt (in encaeniis) am 25. Novbr. oder in den nächsten Tagen und zwar auf ihrem „gewöhnlichen Schauplatz", vielleicht einem zum Theater eigens eingerichteten Saal, gegeben. Die Programme als Einladungsschriften enthalten die Reihenfolge der Szenen und die Namen der Spielenden. Die Stücke scheinen vorzugsweise didactisch gewesen zu seyn. Das lyrische Element kömmt nicht einmal in Gesängen vor, die ganz ausgeschlossen waren. Lyrisch kann man höchstens die beliebten Echo-Gespräche nennen, in denen auf Fragen an das Schicksal die letzten Sylben als geheimnißvolle Antwort wiederhallen. Vor dem Erhabenen scheint das Platte vorgeherrscht zu haben und dieses gab sich wohl in Mehrerem kund, als etwa in

ihn. Vielleicht war er der zweite Lehrer im Löbenicht. Roll. Breg. hat v. Baczko in Rollberg zusammengezogen, Beiträge zur Kunde Pr. Bd. VI. S. 84. Breg. bedeutet aber Bregensem d. i. aus Brieg.

*) Deren gefällige Mittheilung ich der Güte des Herrn Stadtrath Neumann verdanke. Wenn sie auch erst vom J. 1642 anheben, so können sie wohl hier berücksichtigt werden bei dem sich gleich bleibenden Wesen der Schulactus im 16. und 17. Jahrhundert.

den Scherzen eines platt redenden Bauern. Das Dramatische beschränkte sich in den ersten Zeiten oft nur auf die dialogische Form. Man unterredet sich über allerlei Gegenstände des Wissens, meistens der Geschichte und Moral, ohne daß es hiezu eines theatralischen Costüms bedurfte. Es werden strittige Punkte erörtert, so 1644 in einer Disceptatio Carthaginensium cum legatis Romanorum, qui Annibalem foedus violasse queruntur. Wunderbar nahm sich wohl im Munde der Knaben ein anderes 1642 geführtes Gespräch aus: Dotis negotium inter generum et socerum controversum. Sobald die Mythologie den Stoff zu Schuldramen lieferte, war man bemüht, nicht nur das Anstößige zu verdecken, sondern aus dem Gange der Handlung christliche Lebensregeln zu entwickeln. Man verspricht 1665, Judicium Paridis decenter καὶ ἄνευ αἰσχρολογίας darzustellen, „Jasons Colchische Zurüstung" wird 1697 mit den Worten angekündigt: „daß die Tugend einen ziemlich rauhen und unwegsamen Weg in dieser Welt gehen müsse, ehe sie ihrer billigen Belohnung habhaft wird, erhellet unter vielen tausenden Beweisthümern auch aus der Erzählung von Jason," und ein anderes Stück von 1658 führt den Titel Partus Minervae ethnico-christianus. Komische Stellen wurden hier wie in den andern Vorstellungen nicht vermißt. Jupiter leidet an Kopfschmerz und ein ärztliches Consilium soll Rath schaffen. Jupiter (quem aget David Cochlerus Lusatus) capitis dolorem indicabit. Unter dem Vorsitz Apolls versammeln sich Galenus, Hippocrates und andere Kunstverständige. Die Heilkünstler besiegt aber ein Künstler anderer Art Vulcan. Jupiter wendet sich an ihn Vulcanum capitis securi dissecturum, und alsbald macht Mercur die Anzeige der glücklichen Entbindung. Im früher genannten Jason tritt ein Cäremonienmeister auf, Conclunio eine lustige Person und eine Schaar der freien Künste Liebender, nämlich Schuster, Schneider, Weinschröter, Jäger u. s. w. In dem 1670 gegebenen Belli Trojani origo wird Achill in den Frauenkleidern entdeckt durch die ihm käuflich dargebotenen Geräthschaften und es konnte ein additamentum mercatoris ludicrum angebracht werden. Die Handlung beginnt hier mit der Ankunft des am Hof des Königs Menelaus wohl aufgenommenen Paris (ein interscenium coqui et pincernae ist hier eingeschaltet) und reicht bis zur Opferung

der Iphigenia Iphigenia circumit aram, adstat velata facie Agamemnon, dum vero Calchas procumbenti ictum intentat, Iphigenia subito eripitur a Diana, cervoque supposito caput ense amputatur. Bei dem verhüllten Haupt des Vaters sollten wohl die Vortragenden sich an Cicero's Erzählung von dem Maler erinnern, der bei dem Gemälde mit der Opferung der Jungfrau einsah obvolvendum caput Agamemnonis esse, quoniam summum luctum non posset imitari und eben so wurden sie an Cicero gemahnt, wenn bei der 1696 aufgeführten „Enthauptung Johannis Baptistä" Mutter und Tochter mit dem ihnen dargebrachten Haupte „allerhand Gespött treiben, bis endlich Herodias eine Nadel nimmt und die Zunge mit etlichen Verweis- und Schmähworten sticht." Wie dort Iphigenia, von der Göttin entrückt, siegprangt, so hier „eröffnet sich der Himmel, woselbst Johannes in großem Glanz und Herrlichkeit unter vielen Engeln gesehn wird." Beinahe in allen Vorstellungen mußten auch weibliche Rollen für die Schüler ausgeschrieben werden, ja anstatt sie zu vermeiden, führte man allegorische weibliche Figuren in die Handlung ein, so in dem 1660 gegebenen Orestes in judicium areopagiticum vocatus. Frauen spielen die Hauptrolle in den Stücken, die aus der neuern Geschichte genommen sind. Sigismund Siefert ist die Königin als „der Engelländische Achilles Robert Devereux, Graf von Esser, zum Beispiel unseliger Ehr- und Rachsucht" 1689 in lateinischer Sprache vorgestellt wird. 1690 folgt ihm Margarita Austriaca. Wenn dort die Hinrichtung des Grafen nicht auf die Szene kömmt, sondern die christliche Vorbereitung zum Tode den Schluß bildet, so ist auch dieses Stück eine unblutige Tragödie.

Eine besondere Klasse der Schulkomödien haben den Charakter der Moralitäten, wie die erst genannten den der Mysterien. Die Behandlung der biblischen Parabeln führte darauf, wie in dem „Spiel vom ungerechten Haushalter", „Spiel von den 10. Jungfrauen" *). Am merkwürdigsten ist aber das in Königsberg be-

*) Die älteste dramatische Vorstellung in Deutschland, von der wir wegen der tragischen Wirkung, die sie auf den vornehmsten Zuschauer äußerte, nähere Kunde haben, enthielt auch die Geschichte „von den X jungfrawen der funf wise vnd funf torichtig waren." Sie ward 1322 in Eisenach von den Geistlichen und

sonders beliebte Stück „vom Hecastus," das als das erste verbindende Glied zwischen dem englischen und deutschen Theater anzusehn ist. Im Anfange der Regierungszeit Heinrichs VIII. wurde ein Stück gedruckt, das (zu den Moral plays, Moralities gehörend) als „Every Man oder Jederman" den Menschen darstellt, wie er vergeblich durch irdische Macht und Herrlichkeit sich vor dem Tode zu erwehren sucht, wie die Stärke, Schönheit, die Sinne von ihm Abschied nehmen, wie die Tugend ihn endlich zur tröstenden Erkenntniß führt und er ruhig verscheidet. Die allegorischen Personen und nicht weniger der Prolog und Epilog sind ernst feierlich gehalten. Das Ganze ist nach einem regelmäßigen Plan angelegt und man hat in ihm, was die Anordnung betrifft, eine Nachbildung der griechischen Tragödie finden wollen *). Nach diesem Stück oder vielmehr nach einer niederländischen Bearbeitung oder lateinischen Uebersetzung dichtete Hans Sachs 1549 „Ein Comedi von dem reichen sterbenden Menschen der Hecastus genannt" und Tieck sagt **): „Sachs ist hier in seiner Unschuld als dramatischer Dichter musterhaft, weil er wahrscheinlich seinem Vorbilde Schritt für Schritt folgt." Wenn Gottsched auch keinen älteren lateinischen Druck des Hecastus, als von 1550 anführt, so würden doch die verschiedenen Bearbeiter schwerlich den Namen Hecastus, später Homulus gewählt haben, wenn ihnen nicht lateinische Stücke vorgelegen, die wieder durch eine niederländische Uebersetzung veranlaßt zu seyn scheinen. Der Pfarrer Johann Poliander, der Stifter der Stadtbibliothek in Königsberg, besaß zwei lateinische Ausgaben des Hecastus, eine als Macropedii Comoedia verzeichnet ***). Die Gelehrten Königsbergs scheinen in Darstellung und Abfassung des Hecastus in einen Wettstreit getreten zu seyn. Im Jahr 1563 „15 Mark uf f. Gn. Befehlich dem Magister

den Schülern gegeben so ergreifend, daß der Markgraf Friedrich mit der gebissenen Wange vom Schlage gerührt wurde und bald darauf starb. Freiesleben's Kleine Nachlese zum Nöthigen Vorrath. Leipzig. 1760. S. 7.

*) Flögel, Gesch. der kom. Litt. IV. S. 199.

**) Tieck, Deutsches Theater Bd. I. Vorrede S. XIII. Gottsched I. S. 92, 116, 225, II. S. 252.

***) Sie sind in Königsberg nicht mehr vorhanden.

Nicolao Neodomo *) vom Hecasto zu agiren" 1564. „15 Mark Magister Himmelreich **) hat meiner gn. Herrsch. ein Büchlein verehret von der Commedia vom Hecasto." „15 Mark wegen des Spiels von Hecasto." Der Verfasser und Anordner wird diesmal der bekannte Historiker Caspar Schütz gewesen seyn. Seine Tragedia Hecasti wurde in dem genannten Jahr dargestellt und nach der Winterrechnung der Universität empfing er von derselben für seine Mühe in der Tragedia Hecasti 6 Mark.

Luther war der Meinung, man müßte die theatralischen Bestrebungen der Knaben begünstigen „daß sie sich üben in der lateinischen Sprache." Um diesen Vortheil zu erzielen, schrieben die Rectoren nicht nur häufig ihre Comödien lateinisch, sondern brachten auch altklassische auf die Bühne, so die Aulularia des Plautus, welche 1560 und 1599 in Königsberg aufgeführt wurden. Die Uebung, die die Studenten als Schüler sich im Spiel erwarben, setzten sie auf der Universität fort und die Magister und Professoren leiteten oft die theatralischen Unterhaltungen. Im J 1584 „3 Mark 45 Sch. fünf Studenten, so vor J. fürstl. Gn. gesungen und das Spiel von der Geburt Christi gehandelt" „1586 7 Mark demjenigen aus'm Kollegio, welcher in Moskowiters Gemach eine Komödie agiret", „1607 Bernhardo Jacobo, einem Studioso, 7 Mark, welcher vor meine gn. Herrsch. eine Comödie exhibiret." „1576 dem Magister Valentino ***) im Kneiphof von des Doct. Lobwasser Tragödie zu agiren." Lobwasser war hier wohl nicht Dichter, sondern nur Uebersetzer, der später seine Arbeit drukken ließ †). „1622 22 Mark 30 Sch. Magistro Straussio ††) prof. daß er vor Ihr Curf. Gemahlin eine Commedia agiret zur Ver-

*) M. Nic. Neodomus aus Erfurt, seit 1560 Prof. der Mathematik in Königsberg.

**) M. Peter Himmelreich, ein Königsberger, seit 1563 Rector in Elbing.

***) Wahrscheinlich M. Valentin Schreckius aus Meißen, seit 1567 Prof. der Poesie in Königsberg.

†) Georgi Buchanani Tragödia von der Enthauptung Johannis, genannt Calumnia aus dem Lateinischen ins Teutsche vertirt durch D. Ambrosium Lobwasser 1583 in 4. Gottsched I S. 120.

††) Joh. Strauß aus Königsberg. Seit 1621 Prof. der Mathematik, gab er an, wie der Wall um die Stadt aufzuführen sey.

ehrung. Bereits genannt sind Nic. Neodomus und Caspar Schütz als Anordner von Comödien, welcher letztere seit 1562 Prof. der Poesie in Königsberg war. Valentin Schreck im Hochzeitsgedicht auf ihn erwähnt seines Verdienstes um das Theater:

Ad Tua Pregliades stupuerunt carmina Nymphae,
Laudarunt venam docta theatra Tuam.

(Horchend auf Deinen Gesang erstaunten die Nymphen des Pregels
Und die gelehrte Bühn' ehrte Dein Dichtertalent.)

Auch in Elbing und Danzig gab es Gelehrte, deren dramatische Erzeugnisse nach damaliger Ansicht einen größern als den durch die Darstellung hervorgerufenen Beifall verdienten. Sie wurden gedruckt und wiederholte Auflagen beweisen, daß den Autor nicht eine blinde Eigenliebe leitete. Die ältesten gedruckten Schuldramen rühren von dem lateinischen Dichter Wilhelm Gnapheus (Fullonius)*) als Rector der neu errichteten Schule in Elbing her, nämlich **Triumphus eloquentiae** **) und **Morosophus de vera et personata sapientia.** Beide Comödien sind 1541 gedruckt. Die erste wurde in Gegenwart des Bischofs Johannes Dantiscus dargestellt und die letzte ist dem Markgrafen Albrecht gewidmet, ein Beweis, das sowohl das geistliche als weltliche Regiment die dramatischen Rede-Uebungen (anderes sind die Stücke nicht) für verdienstlich hielt.

In Danzig gab 1564 der Prof. und Rector Heinrich Möller (vormals schwedischer Historiograph) „Ein neu weltlich Spiel vom Nabal in deutsche Reime übersetzt und zur Uebung der Jugend im (neu gestifteten) Gymnasium agiret ***)" heraus.

*) Fuchs, Beschreib. der Stadt Elbing II. S. 27. Gnapheus war aus dem Haag. Da er Protestant wurde, so mußte er die Rectorstelle in Elbing aufgeben und empfing vom Markgrafen Albrecht die an der kneiphöfschen Schule in Königsberg.

) **Triumphus eloquentiae in bonarum literarum et doctae facundiae commendationem carmine redditus et publice exhibitus. Dasselbe Stück brachte er in Königsberg 1545 wieder zur Aufführung. Eben so ließ er seinen **Acolastus**, der bereits im Hagg von ihm gegeben war, in Elbing wieder spielen. **Acta Bor. III.** S 932.

***) Löschin, Gesch. Danzigs I. S. 27 . Eben daselbst wird genannt „Comedia aus der biblischen Historie von Isaak's und Rebecca's Hochzeit vom

Da die Gelehrten sich der szenischen Spiele annahmen, so ist es auffallend, daß sie wie weiland Hans Sachs, die Benennung Comödie und Tragödie durchaus willkührlich brauchten. Um so mehr, als Luther bereits den Unterschied bemerkt hatte und in einem mitzutheilenden Edikt derselbe gleichfalls beachtet wird. Im Vorbericht einer Schulkomödie, die in Deutschland 1753 erschien, fand der Herausgeber sich noch veranlaßt, auseinander zu setzen, was das Bedingende einer Tragödie und Comödie sey. Daselbst lesen wir, daß manche Schulmänner es für unwürdig erklärt hätten, die Actus dramatici, die die Schulen darstellten, Comödien zu nennen.

Der vielfach ausschweifende Charakter der Vorstellungen machte schon frühe eine Ueberwachung nothwendig. Im Jahe 1585 wurde die Bestimmung getroffen, daß die Spielgeber sich an die Pfarrherrn zu wenden hätten „der dann die Comödie vorher, ob sie zulässlich oder nicht, zu übersehn. Für allen Dingen aber solle der Ueberfluß der Teufel und Narren, sonderlich aber die gar abscheulichen, häßlichen und erschrecklichen Larven, auch schandbare Possen gänzlich abgeschafft und sowohl dem Actori als sonsten männiglich mit dergleichen bei Strafe nicht finden zu lassen, ernstlich eingebunden und befohlen werden, darauf sonderlich die Bürgermeister in den Städten Achtung und Uffsicht haben zu lassen." Wahrscheinlich, damit die Leistungen der Schüler nicht als öffentliche Schaustellungen betrachtet werden sollten, untersagte 1618 der Rath in Danzig den Jesuiten, die zu gebenden Comödien, wie es bis dahin geschehn, durch Anschlagen von Zetteln bekannt zu machen *). Das Elend, das durch den dreißigjährigen Krieg über Deutschland gebracht und durch Seuchen und ungewöhnliche Unglücksfälle erhöht wurde, schien mit dem Komödienspielen sich nicht zu reimen. Als im Berlinischen Gymnasium eine Komödie gespielt werden sollte, wozu vermuthlich der Magistrat den Saal auf dem Rathshause bewilligt hatte, so erließ Georg Wilhelm eine Mahnung an die Schulvorstände und den Magistrat in Berlin, 16. Sept. 1629 und verbot bei einer Strafe von 100 Thlr. die

Dr. Prätorius. Hirsch, Gesch. des acad. Gymnasiums in Danzig (Schulprogramm), S. 10.

*) Löschin, Gesch. Danzigs. Bd. I. S. 388.

Vorstellungen, um nicht den göttlichen Zorn noch zu steigern. In dem Rescript an die Rectoren und Conrectoren ward das Gefallen am Komödienspielen mit der unzeitigen Lust schwangerer Weiber verglichen; keinem Verständigen könne damit gedient seyn, weil es „ein hölzernes Wesen" sey*). Man meinte wohl, je kränkender die Fassung, desto wirksamer würde das Verbot seyn. „Wenn ihr, so heißt es, alle Historien durchgehet, so werdet ihr nicht finden, daß jemals die Heiden zu solchen Zeiten, als wie die seyn, die Gott itzo auf uns hat kommen lassen, sich Comödien zu spielen unterstanden haben sollten. Abscheuliche und sehr giftige Seuchen haben sich hin und her verspüren lassen. Jeder Verständige siehet dahin, daß nicht des Volke Viele zusammenkommen und einer den andern anstecke. Und ihr wolltet durch euer verkehrtes Comödienspielen noch Ursache dazu geben, damit des Volkes gar viel zu Haufen laufen möge? Meinet ihr, daß das Zeichen am Himmel, welches sich am 30. Aug. in Gestalt eines Drachen sehen ließe, darum erschienen, daß ihr mit allerhand Sachen, daran Gott ein Gräul hat, Comödien agiren solltet? Verweisen euch derwegen solches aufs Schärfste." Auf ähnliche Weise wurden die Bürgermeister und Rathleute Berlins bedeutet, „das Comödienspiel und was des heillosen Werkes mehr ist," abzustellen: „Ihr, welchen der Jammer, die Noth, das Elend des Landes überflüssig bekannt, leichtlich schließen können, daß es gar nicht an der Zeit, sondern ein lauterer, ungereimter Handel wäre, itzo Comödien spielen zu lassen, denn dessen seynd die alten geistlichen Scribenten voll, daß wahre Christen bei solchen Zeiten aller Comödien vergessen, damit es nicht auf eine Tragödie hinausliefe"**).

Längst vor dem Verbot kommen die Schulcomödien in Königsberg aus dem Gebrauch. In Elbing dagegen erhielten sie sich in Ansehn und selbst noch im 19. Jahrhundert wurden solche gegeben. Vornämlich aber blühten sie in den Jesuiter-Collegien wie in Deuschland, so auch in Preußen.

---

*) Cosmar und Klaproth, Der Pr. Geh. Staatsrath. Berl. 1805. S. 30.

**) Erinnerungen an die Kurfürsten und Könige von Pr. hinsichtlich ihres Verhaltens in Angelegenheiten der Religion. Hamb. 1838. S. 133. Vgl Plümicke, Entw. einer Theatergesch. von Berlin. S. 44.

Im Kindheitsalter der Schauspielkunst finden wir oft unter den herumschweifenden Künstlern Wunderdoctoren, Steinschneider und Zahnbrecher und die erste Verordnung gegen jene stellt die Quacksalber mit den Comödianten zusammen. Wahrscheinlich waren die Wunderdoctoren die ersten, welche eine Bühne aufstellten, auf der zuerst besoldete Comödianten spielten. Für jene war die Bühne nothwendig, um vom erhobenen Standpunkt herab die Heilmittel dem Volk anzupreisen und das Angepriesene feilzubieten. Ein solcher konnte der Famuli nicht entbehren, die neben der Hülfleistung in Bereitung der Arzeneien, das Geschäft hatten, auf die Worte des Meisters zu schwören und alles Staunenswürdige zu bekräftigen und betheuern, das jener prahlerisch vorgebracht. Anfangs mögen sie angehende Mediciner gewesen seyn, die müde vom Sitzen auf den Universitäts-Bänken gern der Aufforderung folgten, ein abenteuerliches Wanderleben zu theilen. Sehr bald aber mogte die Erfahrung lehren, daß ärztliche Kenntnisse bei den Gehülfen weniger nöthig seyn als Schlauheit, Humor und Redefertigkeit, um das Volk in reicher Zahl um die Bühne zu versammeln, es in guter Laune zu erhalten und es gläubig und kauflustig zu stimmen. Ein Komiker oder komischer Knecht wurde vornämlich gesucht und in Dienst genommen. In einer deutschen Mysterie aus dem 15. Jahrhundert, einem Osterspiel, werden den drei Marien, die zu des Heilandes Grabe gehn, Salben feil geboten. Die lustige Person ist Rubinus, den der Medicus zum Knecht genommen und dem er zuruft:

Nu schlag uf unser Gezelt
Und thu das allzuhend,
Daß die Erztei (Arznei) werde den Leuten bekannt *).

Die Gehilfen, die von der Schule her sich auf das Comödienspiel verstehen mogten, wollten bald für nichts andres gelten, als was sie waren, Schauspieler. Sie treten mit Larven in närrischer Kleidung auf und führen Stücke aus dem Stegreif auf, denn nicht ein Einzelner, sondern mehrere begleiten den Charlatan. Derjenige, der im Komischen das Meiste leistete, war ohne Zweifel der vornehmste. Das Ansehn dieser Comödianten — ein Name, der

*) W. Wackernagel Altdeutsches Lesebuch. Bd. I. Sp. 781.

wahrscheinlich zuerst bei den nürnbergischen Meistersängern gebraucht wurde, war aber ein sehr bedingtes. Die Spielenden, die nicht ohne Aussicht auf Geschenk und Vortheil, auf Märkten und in Schulen Comödien aufführten, wurden wegen ihrer Vorstellungen keineswegs für unehrenhaft gehalten *). So bald sie sich aber als einen Stand absondern, der die Kunst zum Beruf erwählt, lastet auf ihnen der Fluch der Verachtung. Sie erfahren eine Behandlung, als wenn sie die unmittelbaren Nachfolger der Joculatoren wären. Die Zusammenstellung mit Quacksalbern ist in den Verordnungen bis in das 18. Jahrhundert hinein gewöhnlich. Ein Anschlagzettel oder ein Verzeichniß der Steuern aus dem J. 1553 belegt Charlatane, Quacksalber, Comödianten und Gaukler und alle solche, die den Leuten etwas aus Fürwitz oder ums Geld zeigten, mit einer gleich hohen Abgabe **). In der Accise-Ordnung des Herzogthums Preußen vom J. 1655 steht: „Quacksalber, Comödianten, Gaukler und welche den Leuten zum Fürwitz und um's Geld etwas Neues sehen lassen, geben vom Tage 1 Gulden 15 Gr." ***) – Wenn uns die Geschichte der Schauspieler auch noch in später Zeit daran erinnert, daß der Grieche einen Gott als Vorsteher der Aerzte und der Musen erkannte, so wird dieser Zusammenhang schon vor dem 16. Jahrhundert mit Beispielen zu belegen gewesen seyn. Wir können solche erst aus dem Ende des 17. Jahrhunderts in Preußen nachweisen.

Neben den bunten Waaren, die der Jahrmarkt bot, war es landesüblich, daß auch Quacksalber ihre Medicamente ausstellten. Der Oculist, Stein- und Bruchschneider Marquardt, der 1687 die Concession empfing, hielt eine Schaubühne, auf der zehn Personen agirten. Man gab ihm die Erlaubniß, daß er um „seine Anwesenheit dem gemeinen Mann kund zu machen, einigen Spiels sich gebrauchen möge." Ein anderer Medicus der Art, Namens Kleysel, beschwerte sich wegen der Accise-Abgabe beim kurfürstlichen Herzog von Croy, mit den Comödianten gleich gestellt zu

*) In der Rede, die nach der Aufführung von Reuchlins Scenica progymnasmata 1479 einer der spielenden Jünglinge hielt, wurde wohl Nachdruck gelegt auf die ludos quos nullius lucri aut questus gratia instituimus.

**) Beiträge zur Kunde Pr. Bd. VI. S. 84.

***) Im J. 1666 wird in der Accise-Ordnung die Abgabe auf 2 Mark 5 Gr. erhöht.

werden, die für eigne Rechnung spielten und eine ansehnliche Einnahme hätten, „wogegen er unter freiem Himmel jeder männiglich mit seinen großen Kosten einig Schauspiel gratis halten müsse, bloß in der Hoffnung, ob hiedurch jemand unter dem großen Haufen bewogen werden mögte, seine Arzneiwaaren ihm abzukaufen oder sonst seine Kur zu gebrauchen" *). Die von eigens gehaltenen Possenreißern auf der Marktschreier-Bühne dargestellten Burlesken erhielten sich noch bis zur Zeit Friedrich Wilhelms I. denn derselbe war genöthigt 28. Jan. 1716 ein Edikt zu erlassen gegen „die Marktschreier, Comödianten, Gaukler, Seiltänzer, Riemenstecher, Glückstöpfer, Puppenspieler und dergleichen Gesindel," das nicht im Lande geduldet werden sollte. Er verordnete, daß die ersten, wenn sie nicht vom Collegium medicum in Berlin geprüft wären, weder auf den Jahrmärkten noch zu anderer Zeit gelitten werden dürften, daß „diejenigen aber, so dergleichen glaubwürdiges Attest zu produciren haben, dennoch keinen Jean Potage oder Pickelhäring aufstellen, sondern ohne dergleichen Narrentheidungen ihre vom Collegio Medico approbirten Arzeneien öffentlich verkaufen sollten" **).

Die geschickteren Comödianten werden es nicht lange für passend gehalten haben, der Anhang und das Gefolge eines Gauklers ***) zu bilden, den sie nicht für höher als sich erachteten. Sie erwählten eine selbständige Stellung, indem der Komiker als Haupt von ihnen erkannt wurde. Für ihre eigne Rechnung führten sie vor dem Volk Hanswurstiaden auf.

*) K. Faber, Verdienste Fr. Wilhelms I. um die Medizinal-Verfassung in den Prov. Bl. 1832, Bd. VII. S. 351.

**) Ebend. S. 357.

***) Manchmal war Doctor und Comödiant in einer Person vereinigt. Unter einem Kupferstich von 1703 mit dem Portrait des Theater-Principals Beck, er nennt sich Maitre und Hanswurst, lesen wir die Verse:

Ein Künstler, der bin ich, wer dies nicht glauben will,
Setz sich auf einen Stuhl und halte mir nur still,
Ich nehm' die Zähne aus subtile und behende,
So hat der Schmerz, die Qual auf einmal gleich ein Ende.
Ich bin ein solcher Mann, der noch viel mehr kann machen,
Wer mich agiren sieht, den mache ich zu lachen.

In Stelle der Narren, Eulenspiegel, Nithart Fuchs, Morio tritt der Hanswurst, Pickelhäring, Jean Potage, Jahn Clahm (Clown), der engelländische Narr.

Schon der Name zeigt, daß der erste in Deutschland geboren ist. Das Volk wird ihn gekannt haben, ehe es ihn von den Bretern herab seine Possen treiben sah. In den Fastnachtsspielen von Hans Rosenplüt und Hans Sachs suchen wir ihn vergebens. Bei dem letzteren in seinem „Wildbad" tritt indeß ein Knecht, der einen Pfaffen gefangen nimmt, als Wursthans auf. Die Benennung Hansworst kömmt erst bei Luther in einer Schrift vom Jahre 1541 vor wider den Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel. „Wohl meinen etliche, sagt er, ihr haltet meinen gnädigen Herrn (Friedrich von Sachsen) darum für Hansworst, daß er von Gottes Gabe stark, fett und völligen Leibes ist." Von seiner Kleidung finden wir bei alten Schriftstellern nichts aufgezeichnet. Sein Abzeichen wird indeß stets die Filzmütze gewesen seyn, denn Moscherosch sagt in seinen Visiones de Don Quevedo 1640 „Mein Name ist Philander, bin ein geborner Teutscher, hab mich wie Hanswurst's Hut auf allerlei Weise winden, drehen, drücken, ziehen, zerren, bügeln lassen." Der Komiker war also derb und feist und gab durch das Spiel mit dem Hut auf belustigende Weise Verlegenheit zu erkennen. Luther, der dem Beleidiger den Spottnamen wieder giebt, erklärt: „dies Wort ist nicht mein, noch von mir erfunden, sondern von andern Leuten gebraucht, wider die groben Tölpel, so klug seyn wollen, doch ungereimt und ungeschickt zur Sache reden und thun." Der Hanswurst der ältesten Zeit scheint sich wesentlich von dem der späteren unterschieden zu haben. Der letztere, wie er sich in der Blüthezeit der Haupt- und Staatsaktionen zeigt, ist der italienische Harlekin, keck, gewandt und schlau und nicht der grobe, täppische Geselle von unbeholfen linkischem Benehmen, wie ihn Luther kannte. So mogte er in dem Fastnachtsspiel des Nürnbergers Probst 1553, in der Schulkomödie in Königsberg von Georg Roll 1573 erschienen seyn. Der Hanswurst wurde durch den Pickelhäring verdrängt, den von den Niederlanden her englische Comödianten nach Deutschland brachten. Schon durch die Namen wird der eine als das Widerspiel des andern bezeichnet, sie vergegenwärtigen uns das dralle Wesen des einen im Ge-

gensatz zu dem Verkümmerten des andern, denn Pickelhäring ist gepökelter Häring. Auch ihm wohnt nicht die verschmitzte und unverschämte Natur des Harlekins bei, indem er die Streiche weniger anzettelt, als zu ihrer Durchführung sich gebrauchen läßt. In einem Stück, dessen Stoff mit einem Lustspiel Shakspears verwandt ist, wird der Narr Pickelhäring Grobianus genannt. Da er aus den Niederlanden stammt, so wird er in spanischer Tracht einhergeschritten und mit dem Grazioso der Spanier zu vergleichen seyn. Auf einem Bilde von Du Jardin († 1678), einem Schüler Berghems, das mehrfach gestochen ist, sehen wir das Theater eines Charlatans, das auf Tonnen aufgestellt ist. Die Tiefe verdeckt ein Vorhang und verhüllt den Meister, der sich zur Zeit nur in effigie sehen läßt, während seine Gehülfen agiren. Einer das Orchester repräsentirend sitzt vorn und spielt auf der Guitarre, ein anderer verlarvt kuckt mit gewaltiger Nase durch den Vorhang, ein dritter — und in ihm mögte der Pickelhäring zu erkennen seyn — figurirt auf der Bühne, indem er klapperdürr sich auf den Zehen erhebt, mit vorgebeugtem Kopf das Publikum überschaut und es haranguirt *). Der Name Pickelhäring ist vergessen, aber die französische Benennung Jean Potage, die man ihm frühe gab, ist in alt hergebrachter Verstümmlung auf unsre Zeit gekommen. Im 17. Jahrhundert sagte man Schambitasche und wer tolle Späße macht, wird am Rhein noch so genannt **).

Unter den Künstlern fremder Nationen, die den Markgrafen

*) Es wird behauptet, die Komiker wären in der Art praktisch verfahren, daß sie nach ihrer Persönlichkeit bald das Plumpe, bald das Gewandte in ihrer Maske hätten hervortreten lassen, um sich einen sichern Erfolg zu versprechen. Es wurde nur ein variirtes Einerlei unter verschiedenen Namen aufgeführt. Devrient Gesch. der deutschen Schauspielkunst I. S. 180. Die Erfahrung spricht dagegen. Die Komiker sind eben das, wofür sie auf den Bretern angesehn werden wollen dadurch, daß sie ihre Persönlichkeit verläugnen.

**) Rousseau dramaturgische Parallelen 1831. S. 81. Von dem engelländischen Narren haben wir eine noch weniger deutliche Vorstellung. Die englischen Comödianten verwandelten ihn wohl ganz in die niederländische Figur. Tieck a. a O. Seite XIX. meint, daß wenn der Narr mit der Trommel erscheine, wir ihn als einen englischen Abkömmling zu betrachten hätten, indem die Trommel ihm eigenthümlich sey. Dagegen erklärt sich Rousseau a. a. O. Seite 83 und Gottsched Bd. I. S. 187 giebt Nachricht von einer 1630 gedruckten Comödie, in der ein Bauer erzählt: „er wäre einer Trommel nachgegangen und zu einer Narrenbude gekommen."

und Kurfürsten von Preußen aufwarten, werden die Niederländer nicht vermißt. Albrecht I belohnt 1540 die neuen Singer und überantwortet ihnen das Geschenk durch den Niederländer Bernhart; einem niederländischen Sänger setzt er ein Jahrgeld aus. Nicht allein die bildenden Künste, die mehre Jahrhunderte sich aus den Niederlanden, als ihrer Heimat, über die ganze gebildete Welt verbreiteten, sondern auch die Literatur mit den neuen Elementen, die sie in sich aufgenommen, wurde auf deutschen Boden verpflanzt. Das niederländische Schauspiel stand in gutem Ruf. Ein Schulrector in Wismar bat 1560 den Rath, ihm als Schauplatz die Kirche der grauen Mönche zu bewilligen, um mit seinen Mitgehülfen ein christlich Spiel geben zu können, das „in den Niederlanden gemacht und auch sonst in etlichen Seestädten gespielt sey" *). Das englische Schauspiel, namentlich zur Zeit, da Shakspear seine Meisterwerke schuf, kam nach dem Durchgange durch die Niederlande, wie dies aus vereinzelten Angaben zu erhellen scheint, nach Deutschland **). So viel ist sicher, daß im Anfange des 17. Jahrhunderts unter englischen und niederländischen Comödianten dieselben Personen verstanden wurden. In den Niederlanden wurden sonst, soviel wir wissen, nicht anders als an andern Orten Schulkomödien und Fastnachtsstücke gespielt von Dilettanten, die unmöglich durch ihre Leistungen einen Enthusiasmus hervorrufen konnten, wie er allein außergewöhnlich neuen Erscheinungen folgt. Engliche Comödianten waren es, die von ihrer Kunst lebend, durch Erfindung und Darstellung den Beschauern eine neue Welt eröffneten, aber niederländisch hießen, weil sie zunächst aus den Niederlanden kamen und sich dort mit Lustigmachern der Quack-

*) Bärensprung, Theater in Meklenburg-Schwerin in Ztsch. Bd. I. S. 83: „desuluige ym Nedderlande gemacket vnde ock sünst in etliken Sesteden gespelet."

**) „Als in London die Theater blühten und selbst im Auslande berühmt waren, gingen zuweilen Schauspielertruppen nach den Niederlanden, um dort zu spielen." So sagt Tieck a. a. O. Seite XXIII ohne seinen Gewährsmann zu nennen. „Jedenfalls muß der Anstoß zur Auswanderung (der Comödianten) von England vor Shakespeares Zeit ausgegangen seyn, denn die ersten Truppen brachten keines seiner Stücke," vor der „Mitte des Jahrhunderts," sagt Devrient Bd. I. S. 150. Hamlet war sicher vor 1610 in Deutschland heimisch. Und ist dem Titel des Bandes „Englische Comedien" vom Jahre 1620 kein Glauben beizumessen, in dem Shakspersche Erfindungen enthalten sind?

salberbuben verbanden, was aus der Einflechtung der Pickelhäringsspiele in die englischen Comödien zu erhellen scheint. Daß die englischen Comödien ursprünglich niederländisch gegeben wurden, ist aus dem Titel einer deutschen Bearbeitung des oben genannten Hecastus oder Homulus zu folgern. Dieses englisch allegorische Drama erschien 1665 in Bremen „aus dem Niederländischen in jetz neu-übliche teutsche Reimarten übersetzt" *). Das niederländische Stück wird das Original für die lateinischen Uebersetzungen gewesen und dem deutschen Hecastus von Hans Sachs vorangegangen seyn.

Als ein Sommernachtstraum von zauberhafter Wirkung, der so schnell entsteht als verschwindet, erscheint uns die Kunde, daß die Poesie der höchsten dramatischen Weihe aus frischer Quelle den Deutschen zufloß. Wie auch immer Fremde unsre Sprache handhabten, wie die Spielenden auch den Umständen gemäß eigenmächtig mit den Stoffen verfuhren, so verkennen wir nicht das Echte und Ursprüngliche in den wahrscheinlich nur nach der Erinnerung, nach mehrmaligem Hören aufgeschriebenen Stücken. Ja in den Bearbeitungen aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts ist es nicht verloren, obwohl Alles dafür geschah, das Kunstwerk durch endlose Reinigungen zu verwaschen. Einzelnes ist selbst in den feinsten Zügen stehn geblieben. Im Hamlet — daß er in Deutschland zuerst nach der Abfassung von 1603 gespielt wurde, zeigt der Name Corambus für Polonius — sagt der gar weise Hofmann, als er die Ankunft des Comödianten ankündigt:

„Da Marius Roscius ein Komödiant war zu Rom, was war da für eine schöne Zeit. Haml. bald darauf: O Jephta, Jephta, was hast du für ein schönes Töchterlein."

In Romeo und Julie lautet das erste Zwiegespräch der Liebenden:

Rom. Sie vergönne doch einem schamhaften Pilgram dero Hand zu küssen. Jul. Guter Pilgram, ihr entheiligt euch nicht, denn solche Bilder, wie ich, haben Hände zu Fühlen und Lippen zum Küssen. Rom. Die Kühnheit entschuldigt mich dann — und

*) Gottsched Bd. II. S. 252. Statt Hanulus ist Homulus zu lesen. Ueber niederländische Comödianten in Wien vergl. Devrient. I. S 120.

nun bin ich aller Sünden los. Jul. Wie — so hab ich eure Sünden empfangen?*)

Die englischen Comödianten in Deutschland im 17. Jahrh. „wer waren sie? Sollen wir sie für wirkliche Engländer halten? Oder waren es junge Deutsche vom Comtoir der Hansa?“ so fragt Tieck.

Die Namen derselben sprechen für die englische Abkunft. Auf dem Titel des seltenen Buches von 1620 „Englische Comedien und Tragedien“ lesen wir: „welche von den Engelländern in Deutschland seynd agirt worden“ und Tieck sagt, sie seyen „in der schlechtesten deutschen Prosa, in einer Sprache, als wenn jemand ungeschickten extemporisirenden Schauspielern nachgeschrieben hätte voll fremder gemißhandelter Worte, undeutscher Constructionen.“ Es waren wohl nicht Deutsche, die das Englische, sondern Engländer, die das Deutsche verstanden und in den englischen Handelscompagnien in den Niederlanden und Deutschland anfänglich ein Unterkommen gefunden. Zur eignen Unterhaltung, so läßt es sich annehmen, führten sie vor ihren Landsleuten die Schauspiele im Auslande auf, die in London ein allgemein begeisterndes Interesse erregten. Bei der Neuheit der Vorstellungen wird die Zuhörerzahl sich durch Fremde vergrößert haben und die Spielenden sich veranlaßt gesehn, es mit einer Uebersetzung zu versuchen. Ward ihnen Beifall zu Theil, so drängte sich ihnen gewiß bald der Gedanke auf, aus dem Spiel Gewinn zu ziehn, eine Wandertruppe zu bilden und als fahrende Schüler dem Glück und ihrer Kunst zu vertrauen.

In Elbing erinnern die Bäume um die Quelle des englischen

*) Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet nach einer Handschrift von 1710 auszugsweise im Gothaischen Theater-Kalender 1779. S. 53. Romio und Julieta aus einer in Wien befindlichen Sammlung in Devrient Bd. I. S. 421. Für die späte Bearbeitung zeugen die untermischten Alexandriner, im letzten Stück Stellen in trochäischem Versmaaß. In dem von mir abgefaßten Aufsatz: „Shakespeare's erstes Erscheinen auf den Bühnen Deutschlands und insbesondere auf der Königsbergs.“ in den Prov. Bl. 1832. Bd. VII. S. 204 und 315 ist neben einer wortgetreuen Uebersetzung von Viel Lärm um Nichts und Titus Andronicus die Bearbeitung von Jacob Ayrer und die in den „Englischen Comedien“ von 1620 in Auszügen abgedruckt, die die (wenigstens mittelbare) Ableitung von den genannten Stücken außer Zweifel setzen.

Brunnens an die Zeit, da die englische Ostseecompagnie daselbst gegen Ende des 16. Jahrhunderts ihren Wohnsitz aufschlug, um englische Waaren, namentlich Tücher, in Preußen und Polen abzusetzen *). Im Jahre 1605, so wissen wir, haben englische Comödianten in Elbing gespielt und ziehen weiter. Wenn die urkundlichen Ueberlieferungen auch keine Verbindung angeben, so liegt es doch nahe anzunehmen, daß die Ansiedlung und das Herumschweifen der Engländer in Zusammenhang stand und daß der Handel wie immer, so damals, der dramatischen Kunst gedeihlichen Schutz gewährte.

In Elbing, Danzig und Königsberg spielen die englischen Comödianten nicht weniger als in allen Handels- und fürstlichen Residenzstädten in Deutschland. Die ersten Geister der Zeit waren hingerissen von den Comödien und Tragödien und fühlten sich gedrungen zu Umarbeitungen und Nachbildungen jener dramatischen Gemälde, die vor ihnen aufgerollt wurden. Sie nahmen die Kunstwerke in sich auf, die sie zuerst nur von der Bühne her kennen zu lernen Gelegenheit fanden. Der Notar Jacob Ayrer († 1605) **), ein Landsmann und jüngerer Zeitgenosse von Hans Sachs lieferte eine metrische Behandlung der sogenannten Spanischen Tragödie, eines der damals beliebtesten Stücke in England, und der Comödie: Viel Lärm um Nichts. Der Professor und Mathematiker Schwenter in Altdorf verfaßte den Peter Squenz, den wir nur aus A. Gryphius' genialer Umbildung kennen. Joh. Val. Andreä († 1654) schrieb das englische Schauspiel Esther lateinisch, dieses Stück und ein anderes verfaßte er nach seiner Aeußerung, um mit den englischen Comödianten zu wetteifern ***). Diese nennt zwar Gumpelsheimer nicht in seiner in Straßburg 1612 erschienenen Schrift, in der er den Akademikern den Besuch der Comödien wegen des außerordentlichen Nutzens empfiehlt, aber er kann die englischen Komödianten nur meinen, wenn er sagt, daß sie durch Erfindung und Darstellung Alles zurücklassen †).

*) F. Neumann Ueber die englische Handels-Societät in Elbing in den Elbinger Anzeigen 182?. Nr. 41. Vgl. Nachricht von dem Ursprunge der Brittischen Handlungsgesellschaft in: Crichtons Urkunden.

**) Nach Wachlers Handbuch 1833. Bd. III. S. 392.

***) „Anglicorum histrionum aemulatio" war für ihn bestimmend.

†) Gymnasma de exercitiis academicorum. Hier heißt es von den

Das Glück, das die Fremdlinge machten, ist wohl mit dadurch zu erklären, daß die Zuschauer über dem Reiz des Neuen das Befremdende übersahn und, da sich nicht vergleichen ließ, als englische Manier, weil sie Mode geworden, sich allerlei gefallen ließen.

Da vor 1629 in England nicht Frauen die Breter betraten, so durften die jungen Männer um so weniger Anstand nehmen, als Ophelia und Julia zu erscheinen. Die Shakspearschen Stücke waren damals wahrscheinlich schon in einer Art redigirt, daß in zweckmäßiger Abrundung Theile derselben dargestellt werden konnten. Denn die Schauspielertruppen, die in London im Dienste reicher Lords standen zur Zeit, da die öffentlichen Theater blühten, werden auch nicht die Kräfte besessen haben, um die berühmten Tragödien im ganzen Umfange in Szene zu setzen.

Mit den englischen Stücken lernten die Deutschen auch die Einrichtung der Bühne kennen, auf der sie im Mutterlande gegeben wurden und die die englischen Comödianten in ihren Buden nachahmten. Man verglich den Bühnenbau mit dem altrömischen *). Schon frühe werden sie Niederländer und Deutsche in ihre Gesellschaft aufgenommen haben und, wie die Rolle des immer lauten Pickelhäring, mögen auch die stummen und Nebenrollen von Nichtengländern gegeben seyn. Bei dem Streben, dem Nationalgeschmack sich anzufügen, sahen sie sich durch die Mitgliedschaft in Stand gesetzt, auch geistliche, den Schulkomödien ähnliche Stücke aufzuführen **). In ihrer Zahl befanden sich Sänger und Tänzer. Wenn sie gymnastische Künstler an sich zogen, so geschah es erst in späterer Zeit, um die Zwischen- und Nachspiele, die

Comödianten: Quantam plausibilem exactionem Germaniae nostrae imponant, usus testatur, monstrat experientia.

*) Am Hof in Cassel spielten sie 1611 in „einem schönen Theater, so sonderlich auf die alte römische Art dazu gebauet und etliche 1000 Menschen darinnen seyn und zusehn können." Devrient Bd. I S. 153.

**) Nach einer Nachricht in Alvenslebens Theater-Chronik 1832 geben Engländer(?) in Ulm 1602 ein Schauspiel vom Propheten Daniel, von der keuschen Susanna. Lisch I. S. 87. Die englischen Comödianten richten an den Rath in Rostock 31 März 1606 ein Dankschreiben, daß man „sie eine geraume Zeit geduldet," die mit ihrer „Musik, auch geistlichen und weltlichen Historien, Comödien und Tragödien gemeiner Stadt dienen mugen."

sehr beliebt waren, so mannichfaltig als nur immer möglich ausfallen zu lassen.

Unrecht ist es, von Haus aus in den engländischen Comödianten die englischen Springer und englischen Reiter wiedererkennen zu wollen, die Anfangs als herumstreichende Gaukler die Städte brandschatzten und später eine höhere Theaterpraxis entwickelt haben sollen. In den Rechnungen des markgräflichen Hofes in Preußen, zu der beliebte Künstler jeder Art in ununterbrochener Reihe wallfahrteten, werden die englischen Springer kaum erwähnt. Zwischen 1556—1584 werden englische Fiedler, englische Pfeifer, englische Trompeter genannt. 1611 werden von den englischen Comödianten die Musikanten unterschieden, ebenso 1639. Und so dürften die während des Zeitraumes genannten Instrumentisten, weder der englische Citharist Christoph Kirten, noch der englische Sackpfeifer, zum Verbande der Comödianten gehört haben. Noch weniger jene englischen Springer, die gemäß der Bestallung vom J. 1614 „den Kurfürsten jedesmal bei Reisen oder im Hoflager treuen Fleißes zu warten und mit Springen, Spielen, und anderer Kurzweil zu erweisen" hatten *). Sicher würde das Springen nicht voran stehn, die Bestallung nicht als die der englischen Springer rubricirt seyn, wenn eine Comödianten-Truppe gemeint wäre **). Das Spielen ist hier bequemer wohl auf die Späße des Lustigmachers zu beziehn. Die Comödianten sind nicht als ein Zweig der englischen Springer, sondern diese vielmehr als ein Ausläufer der englischen Comödianten anzusehn ***). Freilich — so sucht man sich die Popularität, die die Fremdlinge fanden, zu erklären — sind nur die körperlichen Kunstfertigkeiten überall leicht verständlich, allein manche Erschei-

*) Plümicke Entwurf einer Theatergesch. in Berlin. S. 37.

**) Devrient Bd. I. S. 152 verwechselt offenbar zwei von einander fern liegende Dinge, die Berufung der englischen Comödianten an den kurfürstlich-brandenburgischen Hof durch den Junker von Stockfisch 1611 und die Bestallung der englischen Springer 1614 ebendaselbst. Plümicke trennt beides, indem er sagt: es sey „fast um eben diese Zeit eine Bestallung ausgefertigt."

***) Die equilibristischen Scherze, die in dem altenglischen, auf deutschem Boden verpflanzten, Stück „Esther und Haman" die lustigen Personen treiben, stehen zu vereinzelt da, als daß daraus gefolgert werden könnte, die englischen Comödianten seyen zugleich englische Springer gewesen.

nungen beweisen, um die Worte eines mir vorliegenden Buchs zu gebrauchen, „daß das Sprachverständniß nicht nöthig ist, um die Schauspielkunst anziehend zu machen.“

Die englischen Comödianten, die Musik und Tanz wohl nur nebensächlich betrieben, erfreuten sich der schönsten Blüthe während der ersten 20 Jahre des 17. Jahrhunderts. Ihre Kunst erhielt sich, noch theilweis von Engländern ausgeübt, bis zur Mitte desselben und bestand bis zu Ende wenigstens als englische Manier. Damals hatte wohl schon längst der dreißigjährige Krieg die fremden Künstler nach ihrer Heimat getrieben.

Die englischen Comödianten erschienen in Preußen zuerst im J. 1605 *). In Königsberg geben sie im Oktober vor der Herzogin Maria Eleonora mehrere Vorstellungen und empfangen einen außerordentlich hohen Ehrensold:

75 Mark uf Begehren meiner gnädigsten Fürstin und Frauen etzlichen englischen Comödianten, welche vor J. fürstl. Gn. agiret, zweimal getanzet und mit einer lieblichen Musica ufgewartet.

Sie begaben sich wohl nach Elbing, wo wir sie im selben Jahre antreffen.

Der Rath, wie es den Anschein hat, fertigt sie hier plötzlich mit einer Verehrung von 20 Thlr. ab. Sie sollen „zu agiren aufhören, weil sie gestern in der Comödie schandbare Dinge fürgebracht“ **). Als sie zwei Jahre später sich meldeten, wurden sie am 16. Juli 1607 von neuem abgewiesen, obgleich ein in Elbing ansessiger, wahrscheinlich englischer Kaufmann Brakel sich für sie verwandte. Die traurigen Zeitläufte, so lautet der abschlägige Bescheid, ließen die Gewährung nicht zu, doch genehmige der Rath, daß sie im Hause des Herrn Brakel oder sonst privatim spielten. Eine Art Lordschaft scheint demnach in Preußen ihr

*) In demselben Jahr hielt sich Heinrich Julius von Braunschweig (der als Hibaldeha im 16. Jahrhundert dramatische Stücke drucken ließ) fürstlich bestallte Comödianten an seinem Hof. Wir haben die englischen unter ihnen zu verstehn. Devrient Bd. I. S. 152.

**) Nach einer Mittheilung von F. Neumann in den Elbinger Anzeigen 1827 Nr. 99. Nach Lisch, Jahrbücher Bd. I. S. 87. machten die englischen Comödianten, die 1606 in Rostock Vorstellungen gegeben, bei ihrem Abschiede dem Rath besonders bemerkbar, daß sie nicht anders, denn was lieblich und wohl anzusehn und zu hören gewesen, agirt und musicirt.“

Unternehmen begünstigt zu haben, indem die Comödianten Gelegenheit fanden, in den Wohnungen der Vornehmen ihre Kunst zu zeigen. Sie erhielt oft aber auch den Charakter der Hofbedienten. Der Kurfürst Johann Sigismund, der nach dem Tode des ältern Albrecht unter dessen Nachfolgern ihm als Beschützer der Kunst nacheifert, war ein Freund der neuen dramatischen Unterhaltungen. Ein Junker Hans von Stockfisch [wegen seiner Schauspieltalente berühmt und] ein Günstling des Oberkammerherrn Graf Adam v. Schwarzenberg, erhielt den Befehl „eine Compagnie Comödianten aus England und den Niederlanden" zu besorgen *). Es wurden 19 Comödianten, an ihrer Spitze stand Johann Spencer, und 16 Musikanten angestellt, um die mit der herzoglichen Belehnung verbundenen Feste zu verherrlichen. Die englischen Comödianten, die gewöhnlich unter diesem Namen vorkommen, werden nun auch kurfürstliche Comödianten genannt. Sie erhalten am 30. Nov. 1611 laut der Bestallung 720 Mark. Eine Kleidung, wozu ein Mantel gehört, von weißem englischen Tuch mit schwarzen seidenen Schnüren (roth gefüttert) wird für sie angefertigt. Es war nicht selten, daß ein Herr seine Wappenfarben zu der Kleidung der Seinigen bestimmte **). Das hohenzollernsche Weiß und Schwarz mogte die Wahl bestimmt haben. Behufs der am 15. Nov. 1611 stattfindenden Belehnung begab sich Johann Sigismund am 30. Aug. nach Königsberg und hielt sich darauf an der Grenze auf bis zu seiner Reise nach Warschau. Die Comödianten begleiteten den Kurfürsten nach Ortelsburg; um ihm durch ihre Spiele die Zeit verkürzen zu können, wurden in einem „Rüstwagen" die Kleider nachgeschickt. Nach erfolgter Belehnung hielt er am 26. Nov. seinen Einzug in Königsberg. Handwerker, Künstler und Kaufleute aller Art wurden in Thätigkeit und Nahrung gesetzt, um das Erforderliche zu einer

*) Plümicke S. 34. Die englischen Comödianten, welche 1611 vor dem Markgrafen Albrecht Friedrich „eine Comediam agiret und getanzet," hielt man vielleicht der Anstellung nicht für werth.

**) So sehen wir die Feiernden beim Schembartlauf in Nürnberg im Jahre 1483 weiß gekleidet mit blauen Aermeln und blauem Barett, weil blau und weiß das Wappen des damaligen Festgebers war. — Im Februar 1611 werden den kurfürstlichen Comödianten und Musici 53 Stück Tecturen (?) geliefert.

großartigen Vorstellung für das folgende Jahr zu beschaffen, nämlich der „türkischen Triumphcomödie." „Das Theatrum im alten großen Saal" wird mit rothem Futtertuch belegt und darin wird den Comödianten „die Stadt Konstantinopel" erbaut. Demnach ist viel Tischlerarbeit zu liefern und es wird viel gröbere und feinere Leinwand dazu verwandt. Zur Anfertigung einer Wolke zu der Triumphcomödie gehören „blaue Leibfarbe und schwarz Leimet (Leinwand) und Franzen." Der Hofmaler Daniel Rose reicht eine Rechnung über 117 Mark 42 Sch. ein. Die Garderobe ist reichhaltig und kostbar. Blaues, rothes und weißes Zeug, Goldborten, 70 Ellen rother Taft, 50 Ellen rothe Schnüre, Mönchskleider, 18 große und 17 lange Federbüsche, ein Schwert mit einem vergoldeten Gefäß, ein hölzerner Schild werden bezahlt. Zu den Requisiten sind wohl die 4 Todtenköpfe zu rechnen und sonst das Schnitzwerk und die Drechslerarbeit, die vom Hofdreher und von zwei Bildschnitzern gestellt wird. Vierzehn Instrumentisten haben „in der Comödie von Constantinopel aufgewartet." — Die Summen, die die Comödianten kosteten, wurden erhöht durch außerordentliche Ausgaben, indem sie neben dem bestimmten Einkommen noch Verehrungen empfingen und mehrmals, Johann Spenser obenan, aus Schenken und Herbergen ausgelöst werden mußten.

Johann Sigismund entließ die theuern Hofbediente. Wenigstens empfiehlt er etwa 1613 *) dem Kurfürsten von Sachsen „eine Bande englischer Comödianten unter der Führung eines Johann Spenser" **).

Statt der fürstlichen Empfehlung erbaten sich sonst die Wandertruppen der englischen Comödianten vom Rath ein Zeugniß ihres Wohlverhaltens, um eine vertrauungsvolle Aufnahme in andern Städten sich vorzubereiten ***).

*) Im Jahr 1613 entnimmt Johann Spenser noch für 1229 Mark Seidenwaaren, welche Summe ihm von der Besoldung in Berlin in Abrechnung gebracht werden soll.

**) Devrient Bd. I. S. 153. Hier finden wir noch folgende Angaben. Für Comödianten wurde am 16. Aug. 1617 beim sächsischen Hof ein Urlaub beantragt, woraus sich auf eine Anstellung schließen läßt. Schon 1609 zeigten sich daselbst solche Künstler. — Im Dez. 1611 wurde am Hessen-Casseler Hof eine Comödie von Tarquinio und Lucretia gegeben.

***) Lisch a. a. O. Die englischen Comödianten schreiben 1606 an den

Im Jahr 1616 geben in Danzig englische Comödianten acht Vorstellungen. Der Rath gestattet es ihnen unter der Bedingung, daß sie „keine unzüchtige Stücke präsentiren und nur drei Groschen als Eintrittsgeld nehmen." Die Bühne ist wie auch später die Fechtschule *).

Es waren vielleicht dieselben, die imselben Jahr auch in Königsberg spielten.

Junker von Stockfisch erhält 1618 von der Kurfürstin den Befehl „nach'm Elbing Comödianten von dannen anhero zu bringen." Diese, 18 an der Zahl, spielen in Elbing, in Balga und in Königsberg und empfangen, laut kurfürstlichem Befehl, Elbing 20. Juni 1619, „für ihre gehabte Mühe eins vor alles 200 Gulden polnisch aus der Rentkammer."

Um den Engländern den Markt zu verderben, wurden ihre Stücke gedruckt und das alleinige Besitzthum derselben ihnen entzogen, über das sie gewiß mit eifersüchtigen Blicken wachten. Es geschah wohl zum Frommen der deutschen Spielgenossen, die jetzt die entwaffneten Fremden aus dem Felde schlagen konnten. Die 1620 erschienenen „Englischen Comedien und Tragedien," gewidmet „allen der Comedie und Tragödie Liebhabern und andern zu Lieb und Gefallen, daß sie gar leicht daraus spielweis wiederum eingerichtet werden können", fanden einen solchen Beifall, daß eine neue Auflage 1624 erschien, mit der Bezeichnung eines ersten Theils **).

Rath in Rostock bei ihrem Abschiede: „weil uns in andern Städten, da wir auch gewesen, unsers Verhaltens uns ein Urkund unter gemeinem Stadtsiegel mitgetheilt worden und uns also auch damit nicht wenig gedienet, dann wir unseres Verhaltens halber allhier in andern benachbarten Städten und sonsten fürzulegen haben, als bitten wir, weil wir uns auch allhie still und eingezogen verhalten" u. s. w.

*) Löschin Gesch. Danzigs. Bd. I. S. 388.

**) Der vollständige Titel ist: Englische Comedien und Tragedien, d. i. sehr schöne herrliche und auserlesene geist- und weltliche Comedi und Tragedi-Spiel, Sampt dem Pickelhering, welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurtzweiligen auch theils wahrhafftigen Geschicht halber von den Engelländern in Deutschland, an Königlichen, Chur und fürstlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs-, See- und Handels-Städten seynd agirt und gehalten worden und zuvor nie im Druck außgegangen. [In der Ausg. von 1624: Zum andern mal gedruckt und corrigirt]. Anjetzo allen der Comedi und Tragedi Liebhabern und

In Königsberg werden die englischen Comödianten im Ausgabe-Register von 1639 genannt. Auf zwei Fahrzeugen sammt Trompetern, Trabanten u. s. w. werden sie nach Brandenburg in das kurfürstliche Schloß befördert *).

Zuletzt finden wir englische Comödianten in Wien im J. 1650, denen der Kaiser Ferdinand I eine Conzession ertheilt. Sie haben englische Namen **).

Nach 1654 verspricht ein Schauspielunternehmer in Güstrow Actionen nach Englischer Manier zu geben. Derselbe ist aber ein Deutscher Caspar Stiller und nennt sich Meister aus Hamburg ***).

Längst waren die hier früh zur Kenntniß gekommenen Stücke Shakspears vergessen, als Shakspears Name im 18. Jahrhundert in Deutschland und in Preußen zur Geltung kam. Für längere Zeit ward das Englische zurückgedrängt.

Eine der beiden nach 1682 erschienenen Tragicomödien, in denen der Königsberger Michael Kongehl shakspearsche Stoffe behandelte, giebt uns den letzten Nachklang von den Vorstellungen der englischen Comödianten.

Die ältesten deutschen Theatergesellschaften, von denen einige mit den engländschen gleichzeitig bestanden, zehrten wohl lange von dem Ueberlieferten. Sie verallgemeinerten die Stoffe, die nach Deutschland herüber gekommen waren, zogen sie aber ins Gemeine herab, so daß die Gebildeten Mißfallen fanden an dem,

andern zu lieb und gefallen, dergestalt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht darauß Spielweiß wiederumb eingerichtet und zur ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten werden können." Am Schluß: „Nachfolgende Englische Aufzüge (fünf scherzhafte, zum Gesang eingerichtete Zwischenspiele) können nach Beliebung zwischen die Personen agiret werden. Der zweite Theil vom J. 1630 und die Fortsetzung vom J. 1670 sind dem ersten sehr unähnlich. Das Englische tritt in ihnen bedeutend zurück.

*) Vgl. über die englischen Comödianten in Preußen die Beilage.

**) Freimüthiger 1833 Nr. 144. Die Schauspieler heben in ihrem Gesuch besonders hervor, daß drei unter ihnen katholisch seyen — wahrscheinlich deutsche Spielgenossen — und verbergen es nicht, daß es ihnen schlecht ergehe. Sie heißen Wilhelm Roe, Joh. Waide, Gedeon, Gellius und Robert Casse.

***) Lisch Bd. I. S. 94.

was sie vordem erbaut und erhoben hatte. Diese herumschweifenden Künstler waren wohl ganz Handwerker. Das Schurzfell schlenkerte bei ihnen durch des Löwen Mähnen hindurch. Analog mit dem niederländischen Wort: Schilderbent d. i. Malerverbindung nannten sich die Schauspielertruppen Comödiantenbanden*). Das Haupt hieß Meister (Comödiantenmeister), auch maître, vielleicht eine Uebersetzung von master. Wie bei der ältesten Zunft, der Steinmetzen-Brüderschaft, erkannten sich die Mitglieder am Gruß **). Das Vernehmen zwischen den obern und den niedern war nicht anders als zwischen Gesellen und Lehrburschen. Eine Erinnerung an das alte, zünftige Herkommen theilt uns Iffland mit. Der neu Aufgenommene mußte Gehorsam, Arbeit und Demuth angeloben. Vor dem ersten Helden, dem Tyrannenspieler (der den Tyrannen auch außerhalb der Bühne gegen seine Genossen machte) mußten sich die Uebrigen verbeugen; ja nur auf seine Erlaubniß durften sie sich ihm nähern. Ein lächerliches Cäremonienwesen sollte dem meist platten Treiben ein gewisses Relief geben.

Schon 1615 spielten in Danzig in der Fechtschule brandenburgische Comödianten. Es wird vom Rath zwei brandenburgischen Comödianten gestattet, sieben Comödien zu geben, doch dürfen sie von den Zuschauern nicht mehr als zwei Groschen nehmen, während die englischen Comödianten, die das Jahr darauf auftraten, sich drei Groschen zahlen ließen ***). In Elbing wird im J. 1640 Comödianten zu spielen erlaubt, doch müssen sie für die Freiheit den sechsten Pfennig geben, der der St. Marienkirche und dem Hospital zugewandt wird †).

*) v. Stetten nennt die Schilderbent in Rom Bande.

**) Gothascher Theater-Kalender 1783. S. 169.

***) Löschin Geschichte Danzigs. Bd. I. S. 388.

†) Laut einer der mir von Herrn Stadtrath F. Neumann gefälligst mitgetheilten Notizen.

Beilage zur ersten Abtheilung.

Die englischen Comödianten in Preußen *).

1605.

Ausgabe = Register.

75 Mark vff begehren Meiner gst. Fürstin vnd Frawen ꝛc. der Herzogin in Preußen etzlichen Englischen Comedianten, welche vor Ihr fürstl. Gnd. agiret, zweimal getanzet vnd mit einer lieblichen Musica vfgewartet. gezahlt den 3ten October fol. 127.

Elbing. Rathsreceß. Session vom 14. Sept. 1605.

Ist beliebet den englischen Comödianten wegen dessen, daß sie vorgestern einen Erb. Rath zu Gefallen agiret 20 Thlr. zur Verehrung zukommen zu lassen. Daneben aber auch ihnen zu untersagen, daß sie nunmehr zu agiren aufhören sollen in Anmerkung sie gestern in der Comödie schandbare sachen fürgebracht.

1607.

Elbing. Session vom 16. Juli 1607.

Engländische Comödianten halten heftig an, etiam intercedente Brakel deputato, ihnen zu gestatten ihre Spiele. Weil es aber eine Schatzung der Bürgerschaft ist und die jetzigen traurigen Läufte solches nicht zugeben wollen, hat ein Erb. Rath beschlossen, ihnen es abzuschlagen. Doch wofern der Herr Deputat oder jemand anders ihres Spiels privatim begehren würde in seinem Hause, könne es gestattet werden.

Elbinger Anzeiger 1827. Nr. 99. F. N.

1611.

Ausgabe = Register.

30 Mark den Englischen Commedianten welche für vnserm gnedigsten Fürsten vnd Herrn HEn. Albrecht Friederichen ꝛc. eine

*) Beinahe ganz nach Abschriften, welche Hr. Reg.-Sekretär Faber im geh. Archiv in Königsberg genommen.

Commediam agieret vnd getanzet, zur Verehrung gezahlt den 23ten July. fol. 91. — 7 Mark 57 ß. vor 53 Stück Tecturen den Churfürstlichen Commedianten und Musici. 18. Februar fol. 317. — 720 Mark den Englischen Commedianten vf Rechnung der Bestallung an 400 Thaler zu 36 Gr. den 30. November 1611. Laut Kurfürstl. Befehl und Quittung. — 150 Mark den Englischen Commedianten als dieselbe nach Ortelsburg verreiset vf Rechnung den 7. October 1611. (Ist ihnen von Churfürstl. Gnaden erlassen). 1612. fol. 100.

Churfürstliche Rescripte 2c. von 160—1614. fol. 41.

Johann Sigismund Markgraf und Churfürst zu Brandenburg schreibt den verordneten Oberräthen zu Königsberg. 2c. 2c. „Aldieweil wir gegen bevorstehender Lehens empfahung deren wir vns dann noch genzlich versehen, gerne vnsere Instrumentisten vnd Commoedianten gekleidet sehen möchten, So ist vnser gnedigstes Begehren, mit Befehl, ihr wollet nach beigefügter designation beider Zettel, vff gemein weiß englisch tuch, vnd schwarzen seidenen Schnuren, zu Mantel Hosen vnd Wammes einen vberschlag machen laßen, vnd nicht allein, soviel gemein Englisch weiß Tuch vnd die schwarze seidene Schnure, mittel arth, nebenst aller anderer Zubehör an futter, samt gestrickten weißen Strümpfen als sichs vf vorzeichnete Personen erstreckt, besondern auch deßen noch vf fünf oder sechs Personen vbermaaß zu solcher behuf vngeseumbt anhero schicken, damit ihnen solche Kleidung alhier zur rechten Zeit können gefertigt werden, wie wir dann zu dem Ende vnsere Hofschneider albereit herausgefordert. Hieran thut Ihr unsere gnedige Meinung, Seint Euch mit gnaden vnd geneigten Willen woll beygethan. — Datum Ortelsburg, 16ten Octobris Ao. 1611."

Relationes von 1611—1614. fol I.

Gnedigster Churfürst vnd Herr, E. Chürfürstl. gl. gnedigs beuelch schreiben den 16. October zu Ortelsburg datirt in welchem E. Ch. g. zu Kleidung derselben Instrumentisten und Commödianten gemes einer designation ein Anzahl weiß Englisch Tuch, schwarze seidene schnüre vnd anders gnedigst erfordern, haben wir den 22. October empfangen, vnd solchem E. Ch. g. gnedigem beuelch zufolg einen vberschlag machen laßen was nicht allein ge-

mes vberschickter verzeichneter personen sondern noch vf ein person 6 drüber zur Kleidung nöthig sein will vnd schicken demnach E. Ch. g. mit einem Rüstwagen zu solcher Kleidung an Tuch, Leinwant, strümpfen seiden Knöpfen vnd Borten zu, Inmaßen solchs inliegenge verzeichniß vermog. Wirt auch noch ein mehrers an boorten gemacht, vnd so balden sie fertig, sollen sie gleichfalls ehest nachgeschicket werden, welchs E. Ch. g. vf. derselben gnädiges beuelch schreiben wir vnterthänigst nicht verhalten vnd befehlen E. Ch. g. gottes gnädiger bewahrung. Dat. Königsberg, den 24. October 1611.

Hoffmeister }
Burggraf } subscrips.
Marschall }

Verzeichniß was Ihr. Ch. g. in einem Rüstwagen nach Ortelsburg geschickt worden. d. 24. October 1611.

979¾ elen weis Kirsey an 32 ganzen stücken vnd an sieben stücken so angeschnitten. — 492 elen futtertuch an 17 ganzen stücken und 16 ellen. — 287 elen flechsene leimet. — 41 paar strimpfe weis. — 2 Pfd. Nehe- und 1 Pfd. Stepseide. — 123 Dutzet eyserne Knopfe. — 883 ellen seidene borten, der rest als 2397 elen werden gemacht sollen vfs allererste nachgeschickt werden.

Gewürtz- und Gewand-Register.

Ausgabe. Kirsei.

209 Ehlen 19 Commedianten jedem 11 Ehlen zu Hosen, Wambs vnd Ermeln. — 288 Ehlen erwähnten 19 Personen zu Mänteln jedem 12 Ehlen. — 176 Ehlen 16 Instrumentisten vnd Musicanten jedem 11 Ehlen zu Hosen Wambs und Ermeln. — 192 Ehlen gemelten Instrumentisten und Musicanten zu Menteln jederm 12 Ehlen.

Ausgegebenes Futtertuch.

228 Ehlen Futtertuch 19 Englischen Commedianten jedem 12 Ehlen vnter Hosen vnd Wambs. — 192 Ehlen Futtertuch 16 Instrumentisten und Musicanten jederm 12 Ehlen Hosen vnd Wambs zu futtern.

Parchent-Ausgeben.

70 Ehlen Parchend 19 Commedianten vnd 16 Musicanten jederm 2 Ehlen zu den Kappen vnd Schößen zu füttern. —

Flechsen Leinwet Ausgeben.

133 Ehlen flechsene Leimet 19 Commedianten vnter die Kleider zu futtern. — 112 Ehlen 16 Instrumentisten vnd Musicanten vnter die Kleider zu futtern.

Ausgabe-Geld.

351 Mark 7 ß. 3 pf. Vor 2809 Ellen Borten zu 2½ gr. als vf 16 Personen Musicanten 19 Personen Commedianten vnd Hrn. Grabauen Kutschern vf ihre Mäntel Hosen und Wambs zu brehmen, und 4 Mark 57 ß. Vor 11 Loth Nehe-Seiden den Commedianten zu den Borten zu 9 Gr. von Adrian Bortenwirker zahlt den 24. Januar. fol. 454. — 7 Mark 12 ß. Hans Tanapfel Bildschnützer hat 4 Todtenköpfe und ein Schild zur Commedia geschnützet. 1. Februar. fol. 454. — 227 Mark 30 ß. vor 70 Ellen rothen Taft zu 65 Gr. — 3 Mark 45 ß. vor 50 Ellen rothe Schnür zu 1½ Gr. — 1 Mark 12 ß. vor 3 scotgewicht rothe Seide zu 8 Gr. und 1 Mark von Messing-Ringe. Alles für die Englischen Commedianten von Georg Grunau ausgenommen. Den 1sten Februar. fol. 455. — Christian Salbert Messerschmidt hat für die Commedianten ein Schwerdt mit einem vergulbeten Gefäß gemacht. 7. Februar. fol. 455. — 1080 Mark Johann Spencern Commedianten an 600 Thaler zu 36 gr. so ihm noch vf den von Ihr Churfürstl. Gnaden getroffenen Contract restiret, empfing er selbst 4. Februar. fol. 101. — 124 Mark 47 ß. Vor Brennholz durch die Commedianten in ire Losement erkauft weil sie hier gewesen. 26. Mai. fol. 448. — 6 Mark Zins von 18 große und 17 lange federbüsche, so der Andreas Körner zu der türkischen Triumph-Commoedien geliehen. 17. Juny fol. 449. — 23 Mark 9 ß. vor allerlei Hölzer Drehewerk durch die Commedianten beim Hofdreher bestellt. 1. July fol. 153. — 235 Mark 54 ß. Vor blau roth und weiß Gewand, wollen Lindt, rothen harsch. gulden borten vnd ander sachen zu der Commediam durch Meister Dietrich Schlemmer ausgenommen und die Kleidungen verfertigt. 21. August. — 81 Mark 33 ß. vor blaue Leibfarbe und schwarz Leimet und franczßen, Alles zur Wolken zu der Triumph-Commedia dem Meister Dietrich zahlt. 21. August. — 87 Mark 39 ß. vor allerlei Schnitzwerk zu der Triumph-Commedia durch Alexander Crause

Bildschnützer. 21. August. — 111 Mark 15 ß. vor allerlei Tischlerarbeit zu der Triumph-Commedia durch Christoph Dosin Tischler gefertigt, zahlt 21. August. fol. 459. — 117 Mark 42 ß. Daniel Rose Hoffmaler für allerlei Arbeit so er vf Churfürstl. Befehl den Commoedianten allerley gefertiget, Laut der specificirten Rechnung, 19. September zahlt. fol. 145. — 1 Mark 30 ß. vor ein Klinge eingefast vf Ihr Churfürstl. Gnaden Befehl ꝛc. den Commedianten gefertigt. 16. October fol. 460. — 7 Mark 30 ß. den Commoedianten zur Zehrung wieder zurückgeben. 20. December. fol. 229/a. 26 Mark 9 ß. Auslösung Ihr Churfürstl. Gnaden Comediant Johann Spenser welcher vom 28. October bis vf den 8. November 1612 bei Christoph Hertlein gelegen. 1 Woche fol. 209. — 47 Mark 48 ß. Auslösung der Churfürstl. Comedianten vf Rechnung eines Zettels gezahlt Hans Haltern Krieger aufm Steindamm laut Abschiedts, und Rest noch in derselben Zettel 47 Mark 16 Gr. Hans Jacoben. 23. Jan. fol. 211. — 47 Mark 48 ß. Auslösung der Churfürstl. Comödianten welche Anno 1612 bei Hans Jacob gelegen worauf in der 4ten und 5ten Woche 47 Mark 16 Gr. und jetzt der Rest gezahlt. 13. März. vide 1614. fol. 212/b.

1612.

Gewürtz- und Gewand-Register.

Futtertuch aus Gnaden gegeben. 297 Ehlen rottfutter Tuch an 11 Stück den Englischen Commedianten auf der Hrn. Regenten Bevehlich den 21. Januar. — 189 Ehlen Futtertuch an 7 Stück. den Commedianten. — 30 Ehlen zu Münchs-Kleider, noch 81 Ehlen rott futter Tuch das teatrum zu belegen im alten großen Saal. —

Flechsene Leimet ausgegeben.

25 Ehlen flechsen Leimbt den Commödianten zu erbauung der Stadt Constantinopel. — 70 Ehlen flechsen Leimbt in drei Posten den Commedianten.

Heden Leimet ausgegeben.

30 Ehlen grobheden leimbt den Commedianten zu erbauunge der Stadt Constantinopel — 300 Ehlen heden leimbt in vier Posten den Commedianten folgen laßen. Den 9. Januar.

1613.

Ausgabegeld.

1229 Mark 24 ß. Johann Spenczen Commoedianten an Seiden-Waaren von Heinrich Klehe ausgenommen an 683 Thaler a 36 Gr. welches ihm zu Berlin an seiner Besoldung soll gekürzet werden. 38 Woche. fol. 99/a.

„Um dieselbe Zeit (Anfang des 17. Jahrhunderts) empfiehlt der Churfürst von Brandenburg dem von Sachsen eine Bande englischer Comödianten unter der Führung eines Johann Spenzer. Hier haben wir also noch einen englischen Namen."

Devrient Geschichte der deutschen Schauspielkunst I. S. 153.

1616.

Danziger Rathsbeschluß.

1616 werden „den englischen Komödianten acht Komödien nachgegeben," jedoch sollen sie „keine unzüchtigen Stücke präsentiren" und nur drei Groschen nehmen.

Löschin Gesch. Danzigs I. S. 388.

Ausgabe = Register.

112 Mark 30 ß. den Englischen Comoedianten zur Verehrung. 7. November. fol. 119. — 112 Mark 30 ß. haben Ihr. Churfürstl. Dchl. 2c. den Englischen Comoedianten zu den vorhin empfangenen 50 Reichsthalern nochmals zur Verehrung zu geben gst. beuohlen, welche sie empfangen den 8ten November. fol. 119.

1618.

„Schon im Anfange des 17. Jahrhunderts fällt die erste Erwähnung des Junker Hans von Stockfisch (vermuthlich ein Beiname, der ihm wegen seiner vorzüglichen Stärke in komischen Rollen gegeben worden) welcher wegen seiner Schauspielertalente hieselbst (in Berlin) nicht wenig berühmt gewesen, maaßen er sich auch selbst der besonderen Gnade und Protektion rühmen dürfen, deren ihn vorzüglich der damalige Graf Adam von Schwarzenberg churfürstlicher Geheimer Rath und Oberkammerherr (nachmaliger Statthalter), ein großer Kenner und Beförderer der schönen Künste seit länger als 15 Jahren gewürdiget. Er erhielt sogar vom Churfürsten Johann Sigismund 220 Thaler

jährliche Bestallungsgelder nebst freier Station und zwei Essen als ein Deputat. Wenig Jahre vor des Churfürsten Tod (der am 23. Dez. 1619 erfolgte) ward ihm der Befehl, eine Compagnie Comödianten aus England und den Niederlanden anhero zu verschaffen.

Plümicke Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. S. 33. 34.

Ausgabegeld.

90 Mark Sein vf gnedigen Befehl Ihr. Churfürstl. Gnaden einem Stockfischen welchen Ihr Churfürst. G. nachm Elbing Comoedien (Commödiantin) von dannen anhero zu bringen abgefertigt haben an 50 Thalern zu 36 Gr. gezahlt. 17. März. fol. 125.

1619.

Ausgabe-Register.

150 Mark. 18 Englischen Commedianten welche vor Ihr Churfürstl. Gnd. etzliche Commedien, agiret, gezahlt den 22. Juny fol. 150.

Churfürstliche Rescripte 1614—1619. fol. 345.

An die Oberräthe des Herzogthums Preußen

Von Gottes Gnaden Johann Sigismund rc. Wir haben den Comoedianten, welche wie euch bewust, zu vnterschiedenen mahlen, vf vnser gnedigstes Begehren, in vnserm Gemache zu Königsberg vnd Balge agiret, für ihre gehapte muhe, eins vor alles, zwei Hundert gulden Polnisch bewilliget, Befehlen euch demnach hiermit gnedigst, Ihr wollet ihnen solche 200 gulden, aus Vnser Renthkammer also vort entrichten lassen rc. Datum Elbing den 20. Juny 1619.

1620.

d. d. Königsberg in Preußen den 4. 14. März 1620 erging an den Geh. Rath Edlen zu Putlitz ein churfürstl. Befehl: „dem von Stockfisch die rückständige Bestallungsgelder zu bezahlen, auch ihm sein Deputat abzureichen; was aber die zugleich geforderten 1000 Thlr. belange, so wäre zwar billig, ihm solche zu ersetzen, falls er zu beweisen vermochte, daß er solche wirklich wegen der Compagnie Comödianten, welche zuletzt in Berlin gewesen und zwar auf Befehl Ihres vielgeliebten, hochseligen Herrn Vaters ausgelegt und baar vorgeschossen. Da jedoch glaubwürdig berichtet worden, daß nicht er

Stockfisch solche hieher verschaffet, sondern selbige für sich nach Berlin gekommen und ihre Dienste angeboten hätten, auch die vorgezeigte, von den Comödianten in seinem Faveur ertheilte Attestation ganz unzweifentlich nur erschlichen und untergeschoben sey so werde er mit dieser seiner unstatthaften Forderung schlechterdings ab und zur Ruhe verwiesen" u. s. w.

Plümike a. a. O. Seite 35. 36.

1639.

Ausgabe-Register.

675 Mark Herrn Secr. Dietern an 150 Rthlr. zu Auszahlung der Englischen Commedianten welche Reinholdt Klein vorgestreckt und von den Holzgeldern wieder gut gemacht sein, gezahlt d. 5. December. v. 1640. fol. 32. — 69 Mark Fracht von etlichen papagi (Bagage), wie auch der Commedianten, Trabanten, Trompeter und dergleichen Sachen und Völker von hier über Wasser bis nach Brandenburg ins Churfürstl. Ablager mit 2 Schmakken zu führen. Durch Reinholt Klein gezahlt. 18. Octber fol. 241.

Zweite Abtheilung.

Die gelehrte Bühne der praktischen gegenüber bis zur Zeit Friedrichs II.

Die Nachahmer der schlesischen Dichterschulen. Die ersten Theater-Prinzipale.

„Liebeskampff oder Ander Theil der Englischen Comödien und Tragödien", der 1630 erschien, giebt uns in seiner Zusammenstellung ein Bild des deutschen Theaters während des 17ten Jahrhunderts. Vom Englischen ist hie und da nur die Manier geblieben. Dagegen wird das Spanische durch ein Stück, das nach Cervantes gearbeitet ist, und noch mehr das Italienische durch eine Uebersetzung des Aminta von Tasso in den Vorgrund geschoben. Die spanische Grandezza in barocker Gestalt thut sich seitdem in den Haupt- und Staatsactionen hervor und das Pastorell ist Seele der Feststücke, die bei fürstlichen Gelagen und anderen feierlichen Angelegenheiten verlangt werden. In jenem Buch sind Sing-Comödien und Tragi-Comödien enthalten. In den Schäferspielen ist die Dichtung auf den Gesang berechnet und in den Haupt- und Staatsactionen besteht der Reiz in der Mischung des Tragischen mit dem Komischen. Diese rühren meist von namenlosen Schriftstellern her, die durch eine schnelle Theaterpraxis den widerstrebenden Stoff bewältigten, jene meist von gekrönten Poeten, die mit schwerfälliger Gelehrsamkeit sich in ein buntes Bühnengepränge versetzten.

Die Stücke, welche die schlesischen Dichter verfaßten, kamen meist nur, wenn sie den Charakter der Gelegenheitsgedichte haben, zur Darstellung *). Von den englischen Comödianten hatte

*) Freilich sagt Gryphius, als er seinen Papinian dem Bürgermeister und den Rathsherrn Breslaus zueignet, Fremde hätten vermischt mit Bürgern bei dem

man so viel gelernt, daß auch Prosa als poetische Sprache gelten könnte und daß der Tanz heitere Szenen zu heben besonders geeignet wäre. Die Lustspiele sind nun gemeinhin in Prosa abgefaßt und selbst in ernsten Stücken, in denen der Dichter nur die Erfindung durch das Argument gab, ohne sie dialogisch auszuführen, wird in ungebundener Sprache gesprochen seyn. Die Fest- und Lustspiele finden gewöhnlich in Tänzen einen passenden Abschluß.

Martin Opitz, der Vater der schlesischen Schule, dachte wohl an sich, als er in der Vorrede zu seinen Gedichten von Dante spricht und dem Unglück einer Verbannung, „wo Ruhm und Ehr ein Elend ist", denn auch er fürchtete, bei den Schrecknissen des Krieges seine Heimat verlassen zu müssen, und er verließ sie, um in Danzig die Ruhe einer literarischen Muße und die Ruhe eines frühen Grabes zu finden. Ein Schützling des polnischen Königs Vladislaus IV., den er lange vorher als den Bezähmer der wilden Völker und Stifter der öffentlichen Sicherheit gefeiert, lebte er in Danzig seit 1634 als dessen Sekretär und Historiograph. Er übersetzte 1625 die Trojanerinnen des Seneca, in welchem Jahr Corneille als dramatischer Dichter auftrat, in Thorn (drei Jahre vor seinem Tode) die Antigone des Sophokles. Nach dem Italienischen bearbeitete er die Daphne und die Judith *). Opitz sagt: „Unter allen poetischen Sachen oder Gedichten ist sonder Zweifel nichts über die Schauspiele," dennoch ist er nicht als Erfinder im Dramatischen aufgetreten und die Darstellung der Daphne, die in Dresden zur Feier eines fürstlichen Beilagers gegeben wurde, wird mit ihren von Hirten und Nymphen gesungenen Chören ihren eigentlichen Werth durch die Musik

Leo (Arminius) geseufzt, bei der Catharina (von Georgien) geweint und bei der Felicitas (der beständigen Mutter) gestaunt. — Die Darstellungen fanden aber wohl nicht öffentlich, sondern im geschlossenen Kreise statt, wie bei Schulfesten. Wenn die Principale Velthen den Papinian, Hoffmann († 1727) den Leo Arminius gaben, so haben wir dies nur als einzelne Versuche anzusehn, da Gryphius den Beschauer ungleich weniger, als den Leser zu berücksichtigen scheint.

*) Die Widmung zum letzten Stück ist in Breslau 1635 geschrieben. Gewöhnlich nimmt man an, Opitz habe die Judith in Danzig gedichtet; da er 1634 sich nach Thorn begab und von da nach Danzig, so entsteht ein Widerspruch, den ich nicht zu lösen versuche.

des Capellmeisters Heinrich Schütz erhalten haben, den der Dichter mit den Worten begrüßt:

O du Orpheus unsrer Zeiten,
Den Thalia hat gelehrt.

Heinrich Schütz war der Oheim und Meister des Componisten Heinrich Albert, des Freundes von Simon Dach.

Das Aufsehn, das Guarini durch den Pastor fido bei seinen Landsleuten erregte, verbreitete sich gar schnell über die ganze gebildete Welt. Um weniger bekannte Dichternamen zu übergehn, so nenne ich Paul Flemming, Hoffmannswaldau und Aßmann von Abschatz, die theilweis oder ganz das berühmte Schäfergedicht in deutsche Verse kleideten. Es wurde allgemein bekannt und das Pastorell fand um so leichteren Eingang in die deutsche Poesie, als die vornehmsten Dichter Mitglieder des Hirtenordens an der Pegnitz waren.

In der langen Reihe der opitzischen Nachfolger sind die dramatischen Dichter sparsam und besonders die Schöpfer neuer Stücke. Unter ihnen steht obenan Andreas Gryphius. Shakspears Todesjahr war sein Geburtsjahr, als wenn er ihn auf der Schauburg hätte ablösen sollen. Man hat wirklich beide mit einander verglichen. „Wir können hiebei kaum ernsthaft bleiben; die ganze Aehnlichkeit mögte darin bestehn, daß Gryphius gern Geister der Abgeschiedenen auftreten läßt." So sagt Aug. Wilh. v. Schlegel in Bezug auf eine Abhandlung seines Oheims, des Dramatikers Joh. Elias Schlegel, der den Leo Arminius des einen Dichters dem Julius Cäsar des andern an die Seite stellt. Mag man den Vergleich auch nicht gelten lassen, so ist doch gewiß, daß Gryphius uns in der Bearbeitung des Handwerkerspiels aus dem Sommernachtstraum, das ihm nur auf mittelbare Weise bekannt geworden, nämlich in seinem Peter Squenz uns keine unwürdige Probe wetteifernden Talents hinterlassen hat.

Wie der früher genannte Rector aus Zittau Christian Weise den Peter Squenz zu einer Schulkomödie umformte, so ein Rector in Elbing Ernst König den Horribilicribrifax des Andreas Gryphius. Die Zahl der Akte ist vergrößert, die der Personen nicht verkürzt. Die Wahl ist befremdend, da Knaben Frauen sowohl tugendhaften als leichtfertigen Sinns darstellen und einer sogar als die Kupplerin Cyrilla auftritt.

Opitz und Gryphius glaubten nicht schreiben zu müssen, wie es der Geist ihnen eingab, sondern wie die Gelehrsamkeit es vorschrieb. In der Vorrede zu Cardenio und Celinde entschuldigt sich Gryphius, daß er Freunden zu Gefallen Personen eingeführt habe, die fast zu niedrig für ein Trauerspiel seyen, denn ohne gekrönte Häupter konnte keines sonst füglich bestehn. Opitz gesteht, die Daphne sey „von der Hand weg geschrieben," denn der Autor wisse wohl, „was die Alten wegen der Trauerspiele und Comödien zu befehlen pflegen." Ein Fernhalten von der Volkspoesie, die an keine Regeln erinnert seyn will, wurde geflissentlich gesucht. A. Gryphius vergißt nicht zu erklären, was es für ein Bewenden mit der Vaterschaft des Peter Squenz habe, der von einem Manne der Wissenschaft herrühre. Gryphius' dramatische Arbeiten stimmen nur in so weit mit den Stücken überein, die für die Menge berechnet waren, als sich in einigen eine Tendenzpoesie zu erkennen gibt, die wir, freilich in anderer Art, in den Fastnachtsstücken zur Zeit der Reformation fanden. Die kecke Sprachmengerei im Horribilicribrifax tritt spottend den sprachreinigenden Bestrebungen der damaligen Zeit entgegen. In zwei Tragödien behandelte er Gegenstände aus der nächsten Vergangenheit. Die Betrachtungen, die sich an die eine „Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus" *) knüpfen, sind um so mehr von aufregender Natur, als es sich hier nicht um die Unschuld des geopferten Königs, sondern um die Entheiligung des Königsthums, nicht um die Willkühr eines Machthabers, sondern um den Mißbrauch der Religion handelt, indem man von dieser nach des Dichters Wort die Larve borge, um Kronen zu vernichten, indem man auf sie pochend Land und Kirche zerstöre. In dem genannten Stück tritt einer der Richter des Königs auf — der Verfasser, wie er sagt, giebt aus Schonung ihm einen fremden Namen Poleh — der von Wahnsinn und Gewissensangst getrieben, eine Galerie von Henkerszenen aus der britischen Staatsgeschichte vor sich entrollen sieht, indem Mal auf Mal „der innere Schauplatz sich öffnet und sich schließt." Die Tragödie hat einen politischen Charakter und die Sprache des Parteienkampfes vernehmen wir in der Unterredung von zwei En-

*) Die Enthauptung Karls I. wurde im 17. Jahrhundert häufig dramatisch dargestellt.

gelländischen Grafen, in der, was der eine ein Verbessern, der andere ein Verbösern nennt. Doch enthält er sich sonst aller Anspielungen und Angriffe. Nicht spätere dramatische Schriftsteller, — und so kam es, daß schon im 17. Jahrhundert das Publikum zum Mitspielen veranlaßt wurde.

Mehr bühnengerecht sind die Tragödien von Caspar von Lohenstein bei allem Schwulst in der Sprache, aller Brutalität in der Erfindung.

Unter den sparsamen, nicht bedeutenden dramatischen Dichtern, die im 17. Jahrhundert in unserer Provinz lebten, steht obenan Simon Dach. In Memel 29. Juli 1605 geboren, starb er als Professor der Poesie 14. Apr. 1659. Da er das Feld der Gelegenheitsgedichte als der Erste inne hatte, so konnte er sich auch der dramatischen Dichtkunst nicht entziehn. „Kamen — so wird in Angelegenheit einer alten Universität gemeldet — fremde große Herren oder auch besonders Landesfürsten in die Stadt, so war gleich die Frage, was für eine Komödie man zu Ehren machen wollte; Rector und Concilium kamen von selbst darauf oder sie waren auch ersucht von Jemand, der sich dadurch eine Gnade zu erwerben dachte"*). Das Stück möglichst beziehungsreich einzurichten, war demnach die Aufgabe des Dichters und „nach Erheischung seiner Profession," wie sich Dach ausdrückt, quälte er sich ab, durch eine pomphafte Darstellungsweise den Beifall der hohen Herrschaften zu erringen, so daß man den gemüthlichen seelenvollen Liederdichter in Haus und Kirche nicht wieder erkennt, sobald er seine heroischen Gedichte vorträgt und gar vom theatralischen Schauplatz herab. In allegorischem Gewande sehen hier die allerhöchsten Zuschauer ihre reich ausstaffirten Ebenbilder.

Am 15. Juli 1635 befand sich der König Wladislaus IV. von Polen in Königsberg. Simon Dach dichtete „Cleomedes, der allerwehrteste und lobwürdigste trewe Hirt der Krohn Pohlen" vermuthlich auf Aufforderung seines Freundes, des Tribunalsraths und Vicebürgermeisters Schimmelpfennig. In seinem Hause ward wahrscheinlich das Festspiel dargestellt, denn er veranstaltete

*) Aus einer Zeitschrift: Etwas von gelehrten Rostockschen Sachen vom Jahre 1738.

dem Könige und den vielen ihn begleitenden Magnaten ein köstliches Gastmahl und ausgezeichnete Lustbarkeiten, so daß der hohe Gast bekannte, den Tag höchst vergnügt zugebracht zu haben.

Der Vorredner Merkur ruft, als er den Preis der Tugend erhebt:

Schaut auf sie her! Da sitzt sie da,
In Dir o Held, o König Vladisla!

und er nimmt seine Gnade für die Spielenden im Hirtencostüm in Anspruch, die

Den Schatten nur von Deiner Macht
Vor Dir hie zu entwerfen seyn bedacht.

Eine Nymphe Venda, die die Krone Polens darstellt, wird vom Moskowiter unter der Gestalt eines Satyrs mit stürmischer Liebe verfolgt. Sie ergiebt sich ihm aber nicht und wird endlich dem hochherzigen Cleomedes (Vladislaus) zu Theil und mit beiden verbindet sich die Nymphe Herophile, die Krone Schwedens. Merkur, der das Stück einleitete, entschwebt zu den Verbundenen und schließt mit frohen Verheißungen.

Das Stück, in dem auch Kur-Brandenburg, Krone Frankreich, Krone England und die Niederlande erscheinen, ist in lyrischen Versmaaßen abgefaßt, mit Hirtenchören verbrämt und ungeachtet der fünf Akte empfiehlt es sich durch Kürze.

Ein zweites Festspiel ist die „Sorbuisa. Zum Beschluß der vermittelst unsterblicher Huld und Gnad Sr. Churfürstl. Durchl. deß allermildesten Nutritii feierlich begangenen Academischen Jubel-Fest's in Preußen in der hohen Schul zu Königsberg präsentiret im Jahr 1644." Obgleich Sorbuisa sich leicht als das Anagramm von Borussia verräth, Sabnius und Pollentius als der Rector Sabinus und der Bischof Polenz erkannt wird, so ist dennoch ein Schlüssel zum Verständniß des allegorischen Schauspiels erschienen *). Dasselbe wurde am 21. September 1644 wahrscheinlich von

*) Unterricht, das Schauspiel Prussiarchus, welches zum Beschluß des Jubelfestes der löbl. hohen Schul zu Königsberg in Preußen gespielt werden soll, desto besser zu verstehn. Gedruckt durch Johann Reußner 1644. Es ist nämlich das oben genannte Schauspiel 1644 als „Prussiarchus" herausgegeben. Die beiden Stücke sind enthalten in der nach Dach's Tode herausgegebenen Sammlung: „Chur-Brandenburgische Rose Adler Löw und Scepter gedruckt bei Frdr Reußner in Königsberg." Ohne Jahrzahl (1680). Dieselbe in anderer Ord-

Studenten im Auditorium maximum gegeben. Es fand außerordentlichen Beifall, so daß es im folgenden Jahr am 9. Mai auf dem Schloß (in aula) wiederholt wurde und zwar in Anwesenheit der Wittwe Gustav Adolphs, der Königin Maria Eleonore, des großen Kurfürsten, zweier Kurprinzessinnen und vieler Personen vom Hof und aus der Stadt. Den Gesang leitete der Componist Heinrich Albert, Simon Dach's Freund und Kunstgenosse *). Die Gesänge, zum Theil lateinisch, sind allein in dem Druck vollständig mitgetheilt. Die Gespräche, die vielleicht in Prosa halb aus dem Stegreif vorgetragen wurden, sind nur dem Inhalt nach gegeben.

Aus dem „Inhalt des ganzen Spieles" soviel, großentheils mit den Worten des Dichters! Sorbuisa ist mit Wustlieb, der personifizirten Barbarei, auferzogen und ihm unterthan und um seinethalb erfährt sie Schmach und Verachtung. Cimbrina, die Markgräfin Anna Dorothea, und Prussiarchus, der Markgraf Albrecht I. als die Stifter der Universität sollen ihr Hülfe bringen. Es wird ein Rath gehalten uud Pollentius meinet, Wustlieb könne nicht besser vertrieben werden, als wenn Apollo mit den neun Musen eingeführt würde. Dem schenkt der Herrscher Beifall und folget seinem Rath. Sabnius, ein stattlicher Poet, wird erkohren, Apollo mit den Musen herzubringen; die kommen mit einer schönen und anmuthigen Musik hereingezogen, darüber Sorbuisa und Prussiarchus sich herzlich erfreuen. Wustlieb erkennt sein gegenwärtiges Elend und erkennt, man wäre seiner überdrüßig. Da machet er sich an den Warskaitis, den preußischen Götzenpriester, und gewinnt ihn durch eine Bocksheiligung. Auch dieser sieht ein, daß es bald um ihn geschehn seyn dürfte. Er verändert durch Zauberei Wustliebens Gestalt und macht es, daß sein Schützling in der Person des Sabnius unter die Gelehrten kömmt und allerhand Zank, Uneinigkeit und Zwist stiftet. Es geht so weit, daß

nung unter dem Titel: Simon Dachen Poetische Werke. Bestehend in Heroischen Gedichten. Königsberg bei Hch. Boyen 1696." Derselbe Druck mit einem andern Titelblatt ohne Jahrzahl.

*) Acta Bor. II. S. 914. Wie häufig wird auch hier der Musiker Henricus Alberti genannt. In der Widmung des sechsten Theils seiner Arien vom J. 1652 bedauert er, nicht die zweimal aufgeführte Komödienmusik (zur Sorbuisa) herausgeben zu können, da es ihm dazu am Besten fehle.

Apoll sammt den Musen sich abwenden, Prussiarchus seinen Verdruß und Widerwillen nicht verbergen kann, Sorbuisa kläglich thut und verzagt. Als alles in der höchsten Gefahr schwebt, trifft es sich, daß Sabnius auf sein betrügliches Ebenbild unter drei Theologen stößt. Da wird der Verrath entdeckt und Wustlieb entlarvt. Zusammen mit Wurkaitis räumt er das Land unter häßlichem Geschrei. Die Einigkeit kehrt zurück und Apoll sammt den Musen nehmen den Helicon am Pregelstrom ein.

So blüh hindann nach Wunsch und Lust
Die höchste Weisheit aller Erden,
Daß die Cyclopen-Art und Wust
Hier ewig nicht gefunden werden. — —

Die Jugend seh ich als ein Heer,
Getrieben durch der Zeit Beschwer,
Nach Königsberg in Preußen ziehen,
Indem, daß Deutschland untergeht
Im Brand und seinem Blute steht,
Wird Fried' und Kunst in Preußen blühen.

Den Beschluß der Vorstellung bildeten Schäferspiele mit Gesang und einem üblichen Echogespräch*):

Ein Freund von Simon Dach der Schlesier Christoph Caldenbach, der eine Zeitlang als Prorector bei der altstädtschen Schule wirkte und in Tübingen als Professor der Dichtkunst 1698 starb, schrieb 1635 zum Gregoriusfest: „Herkules am Wege der Tugend und Wollust" und später ein Trauerspiel „Babilonienschaft oder Tragödie aus Daniel III" **).

Als einen Nachahmer Simon Dach's gab sich Michael Albinus (Weiß), Pfarrer an der St. Katharinenkirche in Danzig zu erkennen, als er durch den Maler und Schauspielunternehmer Andreas Gärtner in seiner Vaterstadt ein allegorisch pa-

*) Dem Prussiarchus sind beigefügt: Lieder der ersten Pastorellen von der verliebten Dianen, welche zum Beschluß des königsbergschen Jubeljahres von etlichen Studiosis daselbst präsentiret werden, von Hch. Albert componirt.

**) „Baczko, Gesch. der Dichtkunst in Pr. in „Beitr. zur Kunde Preußens" VI. S. 156. Das Trauerspiel ist gedruckt zu Königsberg 1646.

triotisches Schauspiel aufführen ließ. Als wären damals schon die Maschinen der Hamburger Oper im Gange gewesen, überraschen hier endlose Verwandlungen und imposante Schaustellungen*). Es hat sich uns nicht das Stück erhalten, welches improvisirt wurde, sondern nur eine „Nachricht des Danziger Schauspiels von der Königin im Liebenthal.“ Es wurde wahrscheinlich 1650 zum Besten der Armen (vielleicht als erstes Beispiel der Art) aufgeführt **).

Während die Noth und die Kriegsmühseligkeiten sonst die Einstellung des Schauspiels zur Folge hatten, waren sie 1650 in Danzig Grund, es zu veranstalten. Um der überhand nehmenden Armuth zu begegnen, kam man auf den Gedanken durch Aufführung „erbaulicher christlicher Comödien“ Mittel zu beschaffen ***). In dem Stück sind die Namen der großen Zahl Spielender, unter denen als Ritter das Wort Gottes und der Glaube erscheinen, so gewählt, daß man sie leicht als die Repräsentanten der Frömmigkeit, Dankbarkeit, Barmherzigkeit u. s. w. erkennt. Von Handlung erfährt man eben nichts mehr, als daß dem Titel nach das Ganze in „vier Handlungen“ zerfällt und jede „in fünf Aufzüge.“ Aufzug bezeichnet nämlich die Eröffnung des später zu beschreibenden innern Schauplatzes, der ein Theater im Theater bildete. Schon in der musikalischen Introduction fehlt es nicht an „Augenbelustigungen.“

Auf, auf! des Herren Zier aus Kräften zu erheben.
O großer Gott von dir ist unser ganzes Leben.
Der Herr hält die Gedanken
In ihren rechten Schranken,

*) Auch Gryphius verlangte in der Art viel von der Kunst des Theatermeisters. In dem 1653 dargestellten Festspiel Majuma werden Zephyr, Chloris und Maja in Kaiserkronen und Mars in einen Adler verwandelt.

**) Michaels Weißen Kurtzgefaßte Nachricht des Dantziger Schauspiels von der Königin in Liebenthal, etc. So auff Vergünstigung E. Hochw. Rahts vorstellen wird Andreas Gärtner. — Im Vorbericht heißt es: „Christlicher Leser, weil allhier nutzliche Schauspiele zu halten angesehn und beobachtet werden mag als ein Mittel, dadurch zu besserer Unterhaltung der Dürftigen etwas Merkliches herfließen könne, so ist man auch auf solche Gedanken gerathen, von eben dieser Sache, betreffende die Lieb und Barmherzigkeit gegen die Armen, etwas vorzubringen.“

***) Löschin Gesch. Danzigs I. S. 358.

Durch ihn wird das erhöht, so unter'n Füßen lieget,
Durch seine Kraft vergeht, was prächtig vor gesieget.

„Hier öffnet sich der Schauplatz mit dem Danzger Wappen und ein Engel in den Wolken sitzender" u. s. w. Hierauf werden im ersten Aufzug „Alle vorbenannte Personen mit eröffnetem Schauplatz ordentlich gezeiget und einer izlichen Beschaffenheit vom Ritter Gottlieb mit mehrerem erklärt." Da es an einem Comödienzettel fehlte, so war es wahrscheinlich Gärtner, der das Publikum mit dem Personal und mit der Rolle der Einzelnen vorerst bekannt machte.

Die Königin von Liebenthal wählt ihre Wohnung unter Fischerleuten, sie bestimmt diese, Schifffahrt zu treiben und begründet dadurch den Bau Danzigs. Das Glück der Stadt wird durch Seeräuber vielfach gekränkt, die aber Gottlieb „der Fromme" glücklich bekämpft. „Worinnen gedeutet wird auf der Menschen geistlich Elend und ihre Erlösung." Der Schutz der Stadt wird durch eine königliche Ehrensäule, neben der Gerechtigkeit und Friede stehn, gesichert. Da Klagen über allerlei Elend erschallen, die Leute zu verhungern und verdürsten glauben, sieht man dankgerührt Gottes Gnade in einem plötzlich entstehenden Springbrunnen. Das Wort Gottes oder der Ritter vom Feuer entreißt die aussätzige Stadt aus der Gewalt der Unholdin oder Unbarmherzigkeit. Es wird ein Nachtliedlein gehört, bis die Morgenröthe und Sonne aufgeht, nach dem Spruch Jes. 58, 7. „Brich dem Hungrigen dein Brot, alsdann wird dein Licht hervorbrechen wie die Morgenröthe." Da bestimmt die Königin im Liebenthal, daß zur Besiegung aller Noth sich die Menschen mit den Tugenden vermählen, und sie bewirkt in Betreff der Krone, so heißt die Stadt Danzig, daß die Hofleute einen solchen Heirathsbund eingehn. Die Beständigkeit erhält die Krone und der verlorne Sohn Friedlieb kehrt heim. Die verschloßnen Herzen, wenn sie nicht hier Strafe erleiden, werden auf die jenseitige Pein in den Flammen verwiesen. Der Verfasser, als er das Stück in Schick gebracht, sagt: „Gott lasse alles wohl gelingen!"

Die Schulkomödien, die in Königsberg mit dem größten, in Danzig mit dem geringsten Eifer betrieben wurden, die in Elbing am längsten sich in Ansehn erhielten und auch in andern Städten

Nachahmung fanden, sollen hier nur in soweit zur Sprache gebracht werden, als sie einen veränderten Charakter darthun.

Seitdem in Danzig 1639 es den Geistlichen freigestellt war, denjenigen, welche sich nicht zur Kirche gehalten, alle Leichen-Cäremonien zu versagen und dieses Recht von ihnen in Anwendung gebracht war, so fand der Professor Raue eine Aufforderung, in einer veranstalteten Schulkomödie gegen die Anmaaßungen der Geistlichkeit anzukämpfen *). Er ließ 1648 auf dem grünen Thor von zwanzig Alumnen ein drama comico-oratorium super fatis Aeneae et Laviniae aufführen. Hier trat ein Augur auf, der mit grellen Farben als geldgierig und herrschsüchtig und so treffend geschildert war, daß die Geistlichen sich persönlich beleidigt sahen und mit dem Verfasser einen weitläuftigen Streit begannen *).

Auch Johann Zimmermann aus Thüringen, scheint als Rector in Tilse es mit der Geistlichkeit in ähnlicher Weise verdorben zu haben, obgleich er später ihr angehörte. Er gab 1670 einen actum comicum und zog sich dadurch eine Untersuchung von Seiten des samländischen Consistoriums zu. Er fand sich bewogen, sein Amt niederzulegen **).

Angriffe von der Schulbühne herab waren wahrscheinlich schon früher auf den Episcopalstolz und die Maaßregelungen der Zionswächter laut geworden. Als Erwiederung haben wir ein Gegenstück anzusehn. „Speculum mundi eine feine Comedia, (in Versen) darin abgebildet, wie übel an etlichen Orten getrewe Prediger verhalten werden und wie sie von den Widersachern bisweilen heftig verfolget werden. Nützlich zu lesen und im Agiren beweglich.“ Das Stück, von Barth. Ringwaldt aus Frankfurt a. d. O. erfunden, wurde von dessen Sohn, einem kgl. polnischen Secretär, der in Königsberg starb, daselbst von Neuem 1645 zum Druck befördert.

*) Löschin, Gesch. Danzigs. I. S. 375. Hirsch, Gesch. des academ. Gymnasiums in Danzig. S. 51.

**) Thiel, Beschreibung der Stadt Tilse S. 156. Aergernisse der Art mögen schon früher vorgekommen seyn. Der Erzpriester Flottwell in Tilsit zog sich 1654 eine Rüge zu, da er eigenmächtig die Schulkomödien aufzuheben eine Bestimmung getroffen hatte.

Auch die Politik ward auf das Schultheater gebracht und die Zeitinteressen hineingezogen, um es anziehend zu machen. Der Rector **Peter Zimmermann** stellte auf dem Rathhause in Thorn am 23. Aug. 1650 eine Tragödie von der Enthauptung Karl Stuarts dar, nachdem er am Tage vorher eine Komödie „vom gegenwärtigen Zustand Deutschlands" veranstaltet hatte und, wie wir in der Thornschen Chronik lesen, „mit gutem Vergnügen der Zuschauer"*), bis endlich eine Schulkomödie Vorspiel der weltbekannten Thornschen Tragödie wurde und mit einer Reihe von Enthauptungen endigte.

An den früher in dramatischen Satiren beregten Streit zwischen Protestantismus und Katholicismus wird man auch wohl noch in mancher Schulkomödie in Thorn, wenn auch versteckt, erinnert seyn. Eine solche fand hier regelmäßig am Charfreitag statt, um dadurch die Jugend am Besuch der katholischen Kirchen, in denen das Grab Christi aufgebaut war, zu verhindern, unter dem Vorgeben, dadurch etwaigen Unordnungen zu begegnen. Wir wissen, daß auch Katholiken lieber der Schulkomödie am Abend des Charfreitages beiwohnten, als dem Kirchendienst. Die Jesuiten meinten, es geschehe eben, damit dieser durch den actus dramaticus leide. Er daure bis 10 Uhr und wenn die Herrschaften so spät nach Hause kämen, so könnte ihr katholisches Gesinde nicht mehr seine Andacht an den heiligen Gräbern halten**).

*) Zernecke Thornsche Chronik S. 271.

**) Erl. Pr. II. 791. 795.

Es möge hier das Andenken an einige Schulkomödien erhalten werden, die sich von der großen Masse unterscheiden und meist eine provinzielle Gedächtnißfeier betreffen

Am 22. und 23 Nov. 1695 wurde in Königsberg im altstädt. Junkergarten zum Andenken der vor 100 J. erbauten Schule „der verstellte und erkannte Joseph" gegeben und beim Prolog in einem Transparent in zwei getheilten Feldern die Namen derjenigen gezeigt, welche 1595 und 1695 den altstädt. Magistrat gebildet. Erl. Pr. II. S. 479.

In demselben Jahr ward „Die triumphirende Gottesfurcht oder der mit dem Siegeszeichen des Kreuzes überwindende Kaiser Constantinus unter Anführung Christoph Gottsched, Conrectors, in der Löbnichtschen Pfarrschule auf einer Schaubühne vorgestellt." Gottsched, der Sohn, der das in 4to erschienene Stück lieber einen Entwurf zu einem Schauspiel, als ein Schauspiel nennen will, er-

Auch die dramatischen Schäfergedichte, die eine nambafte Klasse unter den Theaterstücken dieser Zeit bilden, konnten zu

wähnt nicht, daß dasselbe auf dem Landhofmeistersaale gegeben sey, wie v. Baczko berichtet. Stand damit etwa der Umstand in Verbindung, daß am 9. Mai d. J. der Blitz in die nahe gelegene Löbenichtsche Kirche schlug? Freilich wurde nur der Thurm mit den Glocken und dem Orgelwerk versehrt und zwar „als eben in der Schule eine Comödie gespielt ward." Vermuthlich ist sie nicht zu Ende gespielt und darum wiederholt. Gottsched I. S. 258. Beiträge z. K. Pr. VI. S. 160. Erl Pr. IV. S. 10.

Das Jubelfest der Reformationsfeier 1717 wurde in der Domkirche in Königsberg durch ein Festspiel (ein Jahr darauf erschien das Verbot der Schulkomödien) gefeiert. Der Conrector Albertus Columbus führte auf: „die gefährliche Schifffahrt und die hierauf erfolgte glückliche Anländung Aeneae als ein Bild des vor der Reformation höchst verderbten, nach derselben aber glückseligen Zustandes der Kirche."— Columbus vergißt nicht anzuführen, daß er aus der Erfahrung schreiben könne „wie höchst begierig sich die Knaben ohne Abbruch der lectionum in dieser theatralischen Vorstellung geübet haben." Er rühmt des Rathes Bereitwilligkeit, „die Unkosten, so zu Erbauung des theatri" angewendet worden, darzureichen. — Nach einem Prolog, in dem an den Schönheitsstreit der Göttinnen erinnert wird, bringt Merkur der Juno einen Brief mit der Kunde, daß das Schiff des Aeneas, dem die Göttermutter grollt, sich in der Nähe Italiens befinde. Momus erscheint und bedeutet sie, daß auf Zeitungen nichts zu geben. Er scherzt drauf über die Blindheit der Heiden in Erwählung von Göttern, fügt aber hinzu, daß das Papstthum in der Ernennung der Heiligen nicht glücklicher gewesen. Die zweite Szene zeigt die Höhle des Aeolus. Juno bringt in ihm, die Winde frei zu geben, und er gehorcht, da sie ihm als ihrem Abgott schmeichelt. Momus gedenkt dabei der päpstlichen Canonisationen, indem auch hier ein Heiliger den andern macht. See und Schiffbruch wird darauf dem Auge vorgeführt. Momus vergleicht die gefährliche Schifffahrt des Aeneas mit ehemaligen Mißständen der Kirche. In der zweiten Handlung d. i. Akt, sehen wir, wie die Trojaner das glücklich erreichte Ufer ersteigen. Sie erlegen von einer Hirschheerde sieben Stück. Momus nimmt Gelegenheit über das Fasten der Römischen seine Meinung auszusprechen. — Der Epilog dankt für geneigte Audience und bittet um Geduld zur Anhörung eines Nachspiels. Ein Verzeichniß zählt die Namen der agirenden Knaben auf; unter ihnen finden sich die Königsberger Georg Christoph Cassenburg, Karl Andr. Christiani und Cöl. Christian Flottwell.

Einen wahrhaften Actus Passionis führte in Thorn am Stillfreitag 1719 der Prof. Joh Arnd auf. Der Titel war De impia pietate Caiphae et consiliis contra Jesum. Zu den Zuhörern gehörte ein Polnischer Offizier, der die im Stück vorkommenden Aeußerungen gegen den Pontifex maximus nicht auf den jüdischen Hohenpriester, sondern auf den Papst in Rom bezog und bei dem Jesuiten-Collegium Anzeige machte. Dieses verlangte, daß der Verfasser we-

Unwillen reizen und bisweilen die Versammelten zum Einspruch durch lautes Lärmen veranlassen.

Indem man bald den Cyclops des Euripides bald das Hohelied Salamonis für Schäferspiele erklärte, setzte man ihre Entstehung in eine frühe Zeit. Ginguené nennt das Hohelied eine dramatische Hochzeitsfeier, deren Acteure Schäfer sind. Wenn man die Form der Ekloge lange zu Gedichten aller Art wählte, es feierte der Professor Lindner noch im J. 1772 den Geburtstag Friedrichs II. durch ein poetisches „Hirtengespräch," so waren es doch vornämlich Hochzeitsfeste, die in Bildern der schuldlosen Hirtenwelt sich abspiegeln sollten.

Georg Neumark aus Mühlhausen in Thüringen, der Rechte Beflissener und, wie er sich selber nennt, der musikalischen Poeterei Liebhaber, Dichter des Kirchenliedes „Wer nur den lieben Gott läßt walten" ließ 1649 bei der Vermählung eines Achatius v. Borke mit Euphrosine von Schlieben ein Schäferspiel mit Arien drucken „Der hochbetrübte und verliebte Hirte Myrtillus wegen seiner edlen und holdseligen Schäferin Enphrosillen."

gen der abscheulichen Blasphemie sofort festgesetzt werde. Der Bürgermeister Rößner, der dem Schauspiel beigewohnt, erklärte dagegen, „daß nicht ein Wort, nicht eine Miene, noch sonst etwas den Römischen Papst Angehendes" vorgekommen und daß das Programm von ihm und dem Rector des Gymnasiums censirt sey. Er zeigte dem Prof. Arnd seinen entblößten Hals mit der Versicherung, lieber denselben hinzugeben als zu gestatten, daß dem Verfasser oder dem Gymnasium Leides geschehe. Der Prozeß, der Anfangs in Warschau geführt werden sollte, wurde eingeleitet. Man dehnte die Anklage bis auf den Buchdrucker aus. Das Programm würde von Henkershand verbrannt worden seyn, wenn nicht auf dem Titel ein Crucifix gestanden. Um den Streit in Ruhe zu beendigen, beging Rößner die Unvorsichtigkeit, den heftigsten Ankläger, den Jesuiten Marczevski mit 100 Thlr. zu bestechen und bestimmte auf dessen Anrathen den Professor, seine Vertheidigung in der Art zu mildern, daß sie ein demüthiges Ansehn erhielt. Der Professor hielt sich in Thorn nicht für sicher und ging über Danzig nach Königsberg. Die Citationen nahmen ihren Fortgang. Die Entscheidung gab 1724 eine Schlägerei bei einer Prozession und ein daraus erwachsender Tumult. Mit neun Bürgern ward der 63jährige Rösner 1725 hingerichtet. Erl. Pr. II. S. 791 fgg.

Im J. 1737 zur Erinnerung an die fünfhundertjährige Gründung Elbings veranstaltete der Rector Georg Dan. Seyler daselbst einen Lob- und Dank-Actus. In dem historischen Drama muntert „Landmeister Hermann von Balke seine Gefährten zur Erbauung der Stadt Elbing auf und besucht die Höhle der Wahrsagerin Poggia, welche ihm der Stadt künftiges Schicksal prophezeit."

Jacob Reich, seit 1667 Professor der Beredtsamkeit in Königsberg, folgte dem Beispiel Simon Dach's in so genannten heroischen Gedichten.

Wie dieser führte auch er auf dem Moskowitersaal mit Studenten ein Festspiel auf und auch er feierte den Landesherrn, den großen Kurfürsten. Das „nachdenkliche Lustspiel von dem deutschen und unüberwindlichen Nestor" wurde, da es an Friedrich Wilhelms Geburtstage 1683 nicht zu Ende gespielt werden konnte, noch einmal wiederholt. Die Werthlosigkeit und die unpassenden Beziehungen mogten in gleichem Maaß die Schuld tragen, daß die erste Aufführung durch Pochen unterbrochen wurde *). Ein geharnischter Prolog eröffnete die zweite Vorstellung und erklärt die mißbilligende Stimme als die des Neides. Die Spielenden versprachen Alles auf das Beste ändern und ergänzen zu wollen, nicht anders als Künstler gern Fehler verbessern, wenn sie ihre Werkstücke den Augen und dem Urtheil der Vernünftigen vorweisen. Der Dummheit aber wollen sie Trotz bieten.

„Du unsinnige Dummheit, nicht uns hast du beleidigen können, sondern die Vernünftigen überführen dich, daß du in solchem unverantwortlichen Verfahren der Hoheit unseres großen, unüberwindlichen Friedrichs zu nahe getreten. Ihr von Gram blasse Neider, wir lachen über euer Wesen nicht anders als der helle Mond über das Anbellen der großen Schäferhunde."

Eine besondere Fertigkeit, wenn auch nicht Geschicklichkeit, entwickelte Reich in Erfindung schäferlicher Festgedichte, die auf Hochzeiten bei gräflichen Herrschaften und Bürgersleuten aufgeführt wurden. So zu der des Kammerherrn Grafen v. Dönhoff mit Anna Beata v. Goldstein ein Schäferspiel, das 1663 gedruckt auf zwölf Bogen in Fol. erschien *). Von den italieni-

*) Das Stück in ungebundener Sprache beträgt im Druck 16½ Bogen. Die Namen der 45 darstellenden Personen sind genannt.

**) Beiträge z. K. Pr. VI S. 157. v. Baczko nennt den Verf. nicht hier und nicht in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift: „Das preußische Tempe," wo in Bd. I. S 703 ein kurzer Aufsatz: „Versuch einer preußischen Theater-Geschichte" enthalten ist. Auf die Vermählung des Oberburggrafen Ahasverus v. Lehnsdorf und einer Gräfin von Dönhoff dichtete Reich das Lustspiel: „Die keusche und durch viele Gefahr durchdringende Liebe."

schen Mustern ist hier keine Spur mehr zu entdecken. Die Anmuth und die Reinheit ist verschwunden und die Schäfernamen scheinen nur gewählt, damit die unbeschönigten Rohheiten um so greller sich ausnehmen. Von dem bockfüßigen Satyr wird der bräutlichen Verschämtheit ein Schnippchen geschlagen. In dem Hochzeitsgedicht ist vieles ganz puppenspielartig angelegt. Thyrsis gebietet den Bächen und Winden Schweigen, damit seine Chrysille nicht erwache und betrachtet die schöne Schläferin mit verhaltenem Odem, weckt sie aber, um eine Fliege von ihrem Gesicht zu verscheuchen, mit einer Maulschelle. Eine andere Nymphe zeigt sich schwierig, als sie wegen der mit Faunen getriebenen „Unzucht" die Feuerprobe bestehn soll. Der Flußgott Angerapp beträuft Gedeihen spendend einen Hirten, der in einen hohlen Baumstamm gesunken zum Baum geworden ist. — Das ungehobeltste der Stücke des Magisters Reich war 1686 für eine Landhochzeit bestimmt: „Der unbeglückte Schäfer Corydon, welcher dennoch in einen Fortunato verkehret worden." Wahrscheinlich hatte der Bräutigam, ein Kaufmann in Tilsit, vergeblich bei der Jungfer Braut angeklopft, ehe sie ihn erhörte. Das Schäferstück, das man gleichfalls des Druckes für werth erachtete, ist eine Vermählung des Ungeschmacks mit der Gemeinheit und um so merkwürdiger sind die weitläuftigen Zurüstungen, die die Aufführung erforderte; eine Wiese mit Lämmern, ein Teich mit badenden Nymphen, ein Wald, in dem Diana und ihr Gefolge jagt, verlangte so genannte Maschinen, wie sie der Theatermeister zu Opern zu erfinden hatte *).

Schäferspiele besitzen wir vom fruchtbaren Michael Kongehl **), der sich die bunt überladene Sprache eines Hoffmannswaldau und Lohenstein zum Vorbild erwählt zu haben scheint, ohne in der Geistreichigkeit des Vortrags folgen zu können. In Kreuzburg 1646 geboren, wurde er in Königsberg erzogen. Er studirte daselbst und besuchte alsdann mehrere Universitäten Deutschlands. Ueberall wußte er durch seine Poesie sich Eingang und freundliche Aufnahme zu verschaffen. In Weimar wurde er 1671 mit dem poetischen Lorberkranz von Georg Neumark gekrönt

*) Vgl. die Beilage der zweiten Abtheilung. Die einzeln gedruckten Stücke sind vereinigt in Reich's „Geist- und Weltlichen Reden." Königsberg 1691.

**) Ueber ihn Pr Provinzial-Blätter 1832. Bd. VII S. 327.

und in Nürnberg 1672 von Sigismund v. Birken in die Pegnitzer Blumengenossenschaft aufgenommen. Er erhielt zum Zeichen die Passionsblume oder Kreuzwurz nebst dem Beinamen Prutenio. Nach Königsberg zurückgekehrt, diente er seiner Vaterstadt in verschiedenen Aemtern und schwang sich vom Kurfürstlichen Secretarius 1710 zum Bürgermeister im Kneiphof empor. Er starb in demselben Jahre.

Da am 28. Nov. 1674 in Königsberg der Kurprinz Karl Aemilius starb, schrieb Kongehl, der sich damals in Berlin befand, ein „geschichtmäßiges Hirtengedicht" *). In ihm treten Prutenio selbst und Surbosia redend auf. Ein Echogespräch, wie es Kongehl auch in einem andern Stück anbrachte, stimmt Sorbosiens Schmerz in tröstliche Wehmuth um, als sie fragt, warum der Edle dahin welken mußte.

Und warum der? Laß doch den Hall erschallen,
Bekenn es frei, hat er dir dann gefallen?
Allen.

Der Deutschen Mars liegt jetzt mit Macht zu Feld.
Sag, wo du weißt, wer doch das Feld erhält?
Der Held.

Ach Himmel hilf! Ach laß dein Gnaden-Wille
Bald seyn erfüllt und uns in Hoffnung stille.
Stille.

Vor dem Kurfürsten wurde von ihm das Lustspiel: „Der verkehrte und wiederbekehrte Prinz Tugendhold" von den Schülern der Domschule in Königsberg 1691 gegeben. Unter einer Masse der verschiedenartigsten Personen, zum Theil allegorischen, finden wir neben Königen, Prinzessinnen u. s. w., Arlequin, Pickelhäring und einen Hochzeitbitter, welcher letztere in vielen

*) Gedruckt Nürnberg 1676. Kongehl versprach 1683 eine „neuausgezierte Surbosia" Plümicke S. 53. Früher erschien von ihm: „Beglückwünschter Doppelsieg des allerdurchlauchtigsten römischen Kaisers wider den überwundenen König in Frankreich.— In einem Hirtenspiele 1675. — Damit politische Beziehungen ihm nicht unangenehme Deutungen zuzögen, schrieb er auf den Titel seines allegorischen, im selben Jahre erschienenen Gedichts: „Die Himmelsstürmer" unverfänglich auf den gegenwärtigen Kriegszustand gerichtet.

Scherzspielen eine belustigende Szene durchführt. Der Prinz Tugendhold empfängt am Ende einen Lorberkranz und sich dessen für unwürdig erkennend, überreicht er ihn in tiefster Devotion dem höchsten aller Zuschauer. Das Stück ist eine Haupt- und Staatsaction in verjüngtem Maaßstab *).

Kongehl's Mischspiele, so nannte er die von ihm beliebten Tragicomödien, sind merkwürdig, weil wir den Inhalt von zweien in zwei Tragödien Shakspears wiederfinden.

Im J. 1695 widmete er „die unvergleichlich schöne Prinzessin Andromeda in einem Mischspiel (Tragico Comoedia) dem Kurfürsten Friedrich III. Der Verfasser legte es auf einen Vergleich desselben mit Perseus an. Der Name Mischspiel rechtfertigt sich vollkommen, denn abwechselnd lassen sich bald die mythologischen Personen vernehmen, bald Skaramuz mit fünf Mägden. Kongehl giebt sein Stück als Bearbeitung eines fremden, vor 20 Jahren erschienenen. Leider verräth er nicht, auf welche Weise er zum Stoff der beiden andern Mischspiele der „Innocentia" und „Phönicia" gekommen sey. Er schrieb beide nach 1682 **). In beiden scheint das Auftreten dämonischer Wesen der Tisiphone, der Eris, einer Zauberin und der höllischen Dienerschaft seine eigne Erfindung zu seyn.

Die Fabel von Imogen, Posthumus und Jachimo in Shakspears „Cymbeline" stimmt mit der „Der unschuldig beschuldigten Innocentien Unschuld. Eine nachdenkliche Genuesische Geschichte in einem Mischspiel" überein. Die Verwandtschaft rührt aber wohl daher, daß eine Erzählung, die wir in Boccazens Decamerone finden, den Schauspielen zu Grunde liegt. Hans Sachs und Ayrer entlehnen oft daraus. Die Verwandtschaft ist um so geringer, als weder Shakspear, noch Kongehl unmittelbar aus der Quelle schöpften. Letzterer arbeitete vielleicht nach einem Stück aus dem 16. Jahrhundert nämlich: „Eine schöne Historia von einem frommen Kaufmann zu Padua, wel-

*) Beiträge z. K. Pr. VI. S. 160.

**) Da die Jahrzahl fehlt, so setzt Gottsched beide in das Jahr 1680, aber mit Unrecht, denn Kongehl nennt sich Churf. Br. Secretarius, und so konnte er sich erst 1682 nennen. Eine Iphigenia, die er geschrieben haben soll, ist wohl aus Mißverstand aus der Innocentia gemacht.

cher zu Mantua im Beiseyn anderer Kaufleut wegen seines lieben Weibes Ehr und Frömmigkeit, sein Hab und Gut verwettet, solches ihm aber ein leichtfertiger Sykophant abgewann. Durch Zach. Liebhold von Solbergk. Breslau 1596 *)."

Dagegen ist der Uebergang von Shakspears „Viel Lärm um Nichts" auf die „Phönicia" nicht in Abrede zu stellen, wenn auch hier keineswegs unmittelbar. Durch die engischen Comödianten lernte Jacob Ayrer jenes Schauspiel **) kennen und bearbeitete es in Hans Sachsischen Reimversen. So finden wir es in Ayrer's Opus theatricum vom Jahre 1618. Die Zwischenglieder zwischen diesem und dem Kongehlschen Mischspiel mögten schwer zu ermitteln seyn. Das Verhältniß, in dem die drei Verfasser stehn, wird man ungefähr aus der folgenden Nebeneinanderstellung der entsprechenden Stellen ersehn.

Shakspear, Uebersetzung von Kaufmann. Bd. III.
Viel Lärmen um Nichts.
Borachio zu Don Pedro.

S. 412. In der Nacht belauschten sie (die Wächter) mich, als ich diesem hier gestand, wie euer Bruder mich angestiftet, Fräulein Hero zu verleumden; wie ihr in den Garten geführt wurdet und zusaht, wie ich Margarethen, die Heros Kleider trug, einen Liebesantrag machte; wie ihr Hero beschimpftet, als ihr sie heirathen solltet.

Claudio verstößt am Traualtar die Braut.

380. Hier Leonato habt ihr sie zurück;
Gebt nicht dem Freunde die verdorbne Frucht,
Sie ist nur ihrer Ehre Bild und Schein. —
Seht, wie 'ner Jungfrau gleich erröthet sie;
382. Wer war der Mann, mit dem ihr spracht die Nacht
Aus eurem Fenster zwischen zwölf und eins?
Wenn ihr' ne Jungfrau seyd, antwortet mir.

*) Gottsched I. S. 139.
**) Tieck, Deutsches Theater I. Vorrede XXII, vermuthet ein älteres, das Shakspear zu seinem Viel Lärm um Nichts benutzte.

Hero.

Ich sprach mit keinem Mann zu dieser Stunde.

Fällt in Ohnmacht.

Mönch.

386. — — Heißt mich einen Narren,
Traut weder meinem Lesen noch Beobachten,
Liegt schuldlos nicht dies holde Fräulein hier,
Vom Irrthum hart gekränkt.

Leonato.

Das kann nicht seyn.

Mönch.

387. Fräulein wer ist's mit dem man euch verklagt?

Hero.

Die wissen es, die mich verklagt; ich nicht.
Wenn mehr ich weiß von einem Mann auf Erden,
Als jungfräuliche Sittsamkeit erlaubt,
Fehl' allen meinen Sünden Gnade.

Mönch.

388. Habt Geduld
Und hört auf meinen Rath in diesem Fall.
Die Prinzen ließen Hero hier für todt;
Nun haltet eine Zeitlang sie geheim,
Und macht bekannt, daß sie gestorben sey.
Beobachtet der Trauer äußern Schein
Und hängt an eures Hauses alter Gruft
Grabschriften auf; vollziehet jeden Brauch,
Den bei Begräbnissen die Sitte heischt.

Leonato.

Warum das Alles? Wozu dient es uns?

Mönch.

Wohl ausgeführt, macht es zu ihrem Besten
Aus Vorwurf Mitleid; und das ist schon viel:
389. Hört er, sie sey gestorben auf sein Wort,
So schleicht sich lieblich ihres Lebens Bild
Ein in die Werkstatt seiner Phantasie,
Weit zarter rührend und am Leben reicher

Als da sie wirklich lebte; dann er wird trauren,
(Wenn je er Lieb' in seinem Herzen trug)
Und wünschen, daß er sie nicht so verklagt.

Ayrer. Tieck's Deutsches Theater. Bd. I.

Spiegel weiblicher Zucht und Ehr. Comödia von der schönen Phönicia und Graf Tymbri von Golison aus Arragonien, wie es ihnen in ihrer ehelichen Lieb gangen, bis sie ehelich zusammen kommen.

Gerwald

beschließt den Grafen Tymbor, Phöniciens Verlobten, zu betrügen.

S. 292. So geh' ich zu dem Grafen hin,
Phönicia aufs Höchste verklag,
Wie daß man Unehr von ihr sag
Mit jungen Gesellen in ihrem Garten,
Will ihn darinnen lassen warten,
Zu Nachts wohl bei dem Moneschein
Steigen mit eurn Knecht allein
In Weibskleidern, mit den will ich
Gar freundlichen besprechen mich,
Als ob er Phönicia wär,
Ihn führen im Garten hin und her,
Endlichen mich in einer Ecken
Mit ihn verliern und verstecken,
Daß uns der Graf nicht mehr kann sehen;
So meint er, es sei mit ihr geschehen,
Wird ihr die Heirath wieder aufsagen.

Da die Anstalten zur Hochzeit getroffen werden, erscheint vor dem Brautvater ein

Adlicher.

S. 297. Es schicken mich her ihr Gnaden
Und künden euch die Heirath ab,
Die ich ihm neulich geworben hab,
Und läßt euch anzeigen dabei,
Eur Tochter nicht fromm von Ehren sei,
Drumb wöll sein Stand nicht gebührn,
Ein solche Dirn zur Kirchen zu führen.

Phönicia.

Wer hat das zeigt dem Grafen an,
Daß ich hätt wider Ehr gethan,
Der thut mir groß Gewalt und Unrecht.
All Ueppigkeit hab ich verschmäht.

O Herr Gott! ich befehl mich dir.
Vor Angst muß ich mein Geist aufgeben.

Sie sinkt danieder.

Lionatus.

S. 298. Ach soll mein Tochter kommen um's Leben?
Dann ich weiß, daß ihr Unrecht geschieht.

Mutter.

Ihr Kräft kommen ein wenig wieder.

Lionatus.

Auf daß es ein Weil bleib dabei,
Daß Phönicia gestorben sei,
So woll'n wir's in Kleidern beklagen,
Ein Todtensarg gen Kirchen tragen,
Denselben an ihrer Statt begraben.
Vielleicht mögt der Graf ein Reuen haben,
Was er hat an ihr begangen;
Und mögt ein bessern Bericht empfangen,
Daß sie die Schand nicht hab gethan.

Kongehl.

Die vom Tode erweckte Phönicia. Eine anmuthige Sicilianische Geschicht.

Sycophant zum Grafen Tymbreus.

S. 24. Ein junger Edelmann,
Mein eigner Herr (denkt ob ich's wissen kann)
Ist manche Nacht bei eurer Braut gewesen
Und hat darzu auch diese Nacht erlesen.
Gedenkt nun selbst, wie sie muß Jungfrau seyn?

Tymbreus.

Was sagt ihr mir? Da schlag der Hagel drein!
Phönicia? Lebt die im Buhlerorden?

Sycophant.

Sie ist darin schon Meisterin geworden.

Tymbreus

Ich glaub's noch nicht, bis ich es selbst erfahr.

Sycophant.

So will ich ihn noch jetzo bringen hin
An Stell und Ort, da er soll Alles sehen,
Doch ungesehn, was oft vorhin geschehen.
Wie Franz, mein Herr, sich gegen sie erzeigt
Und endlich gar zu ihr durch's Fenster steigt.

Gerondas, den als Edelmann verkleideten Neidhart *) erblickend.

S. 34. Ist der Betrug gut angegangen?

Sycophant.

Nach sein und meinem Wunsch-Verlangen.
Tymbreus ist schon kirr gemacht.

Gerondas.

Was that er denn, als Neidhart schon durch's Fenster war gekrochen?

Sycophant.

Da rief er aus: Phönicia,
Du Schand- und schnödes Lasterthier,
Ich mag, ich will, ich kann von dir
Durchaus, durchaus hinfort kein Wort mehr hören.

Phönicia zum Adelichen,

S. 37. Er sey willkomm, mein geneigter Freund
Und bedankt, daß er so bald erscheint.

Adlicher.

Diesen Doppelwunsch stellt immer ein,
Ich kann euch nun nimmer willkomm seyn.
Eure Schand und Boßheit soll jetzund
Euch und euren Eltern werden kund.
Ja ihr scheint wohl trefflich keusch zu seyn.
Stellt, verstellt euch nur so engelrein.

*) Wohl ein Abkömmling von Nithart Fuchs, den Hans Sachs an den Hof des Herzogs Friedrich von Oestreich setzt. Er ist ein zweiter Eulenspiegel und in der Stephanskirche in Wien finden wir ihn auf seinem Grabmahl als Bauernfeind dargestellt.

Phönicia.

Ich ruf Gott bei meiner Unschuld an.

Adlicher.

Setzt nur die Schaam bei Seit. Thymbreus wird nicht lügen,
Der hat den Edelmann, pfui schämt euch! selbst gesehn,
Daß er bei Nacht zu euch durchs Fenster ist gestiegen.
Was sagt ihr nun dazu? Sagt ist es nicht geschehn?

Phönicia.

Was? Edelmann? Wer? Ich?

Adlicher.

Nur still und laßt euch sagen,
Thymbreus wird hinfort nach euch nicht weiter fragen.
Er sagt durch mich euch ab.

Phönicia.

Ich weiß von keiner Schuld,
Doch duld' ich Alles mit Geduld.
Der Himmel wird, was ich nicht kann, entdecken.
Ach Herzeleid! Ich muß mein junges Leben
In Unschuld, ach! dem Tod' ergeben.
Ich sterbe schon in meinem Sinn
Und fall' ach leider gar — —

Sie fällt für todt nieder.

Lionatus zu Phönicia.

S. 52. Sey gutes Muths mein Kind und laß dein Sorgen fahren,
Der dich vom Tod entfreit, der wird dich auch bewahren
Vor allem Schimpf der Welt.
Du sollst auf's Land verreisen,
Da Mariana dir wird Muttertreu erweisen.

Phönicia.

Ich thu, was ihr begehrt.

Lionatus.

Und daß es mehr stimm ein,
So soll Lucilia *) forthin dein Name seyn.

*) Auch bei Ayrer finden wir den Namen Lucilia, ihre Schwester heißt aber bei ihm Belleflora, die dem Gerando zu Theil wird, während bei Kongehl Gerondas eine Florabella empfängt.

Mariana.

Ich habe lang gewünscht, dies Wunder recht zu wissen,
Wie doch Phönicia dem Tode sey entrissen.

Mutter.

Sie fiel in Ohnmacht und verstellte die Gestalt,
Bald ward sie roth, bald gar erblaßt, bald heiß, bald kalt,
Bis endlich blieb sie weg. Da hörte man ein Trauren,
Da schien die ganze Stadt mein Unglück zu bedauren
Und ihren frühen Tod. Wir trugen sie davon
Und waren schon bemüht ihr Sterbkleid anzulegen,
Da merkt' ich, mit was Freud! ein leises Herzbewegen
(Sie) sprach, doch ziemlich leis: Ach Gott, Gott sey gepriesen
Vor deine Gnad und Hülf! Gedenkt, was Freud und Lust,
Was unverhoffte Wonn' empfand nicht meine Brust!

Mariana.

Sie ist dennoch, wie ich und jeder weiß, begraben.

Lionatus.

Auch dessen sollt ihr bald begehrten Nachricht haben.
Dieweil sie war vor todt, nach aller Wahn, geschätzt,
So ward ein leerer Sarg statt ihrer beigesetzt.

Kongehl verfaßte zwei **Nachspiele**: „Die erzürnte und wieder besänftigte Mutter" und „Der zwischen Tugend und Laster stehende Hercules."

Ein anderer gekrönter Poet war **Martin von Kempen** *). In Königsberg 1637 geboren, starb er daselbst 1683, vom großen Kurfürsten zu seinem Historiographen und vom Kaiser in den Adelstand erhoben. Die spanische Literatur, die auf die Gestaltung der Haupt- und Staatsactionen entschieden einwirkte, wird durch ihn vertreten. Er übersetzte ein Schauspiel von **Lopez de Vega** unter dem Titel: „Geschichte vom gezwungenen Prinzen Turbien in ein Freudenspiel reimweise gebracht." **).

*) Ueber seine dichterischen und schriftstellerischen Verdienste überhaupt. Beiträge z. K. Pr. VI. S. 157.

**) Das älteste spanische Stück in deutscher Uebertragung erschien Augs-

Die gelehrte Bühne (wegen seiner Verdienste um die docta theatra wurde im Früheren ein Professor gerühmt), wie wir die abgehandelte nennen können, erlangte nur eine geringe Verbreitung und erhöhte diese nicht dadurch, daß sie zur Unterdrückung der Volksbühne mitwirkte. Die gegen die Volkslustbarkeiten gerichteten Bestimmungen konnten Strafe, aber nicht die Aufhebung verfügen. Nach einer Verordnung vom 28. Dez. 1685 sollte nachdrücklich, nöthigen Falls mit ernstlicher Strafe, gegen eine Gesellschaft verkleideter Personen verfahren werden, die „Abends mit einem Stern unter dem Namen der Weisen aus dem Morgenlande" auf den Freiheiten Königsbergs umherzöge und obscöne und ärgerliche Dinge vorbrächte. Dennoch wurde noch in unserem Jahrhundert zur Weihnachtszeit der Stern unter anstößigen Gesängen umhergetragen. Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts hielten in Danzig die Kaufgesellen noch ihre Fastnachtsfeier auf einem zwischen den Speichern errichteten Theater*), obgleich hier bei der Abneigung gegen die Schulkomödie sich auch Stimmen gegen das Fastnachtsspiel erhoben haben werden. Selbst die angedrohte Zuchthausstrafe im J. 1739, als in Folge des Fastnachtsjubels in Weißschnuren, einem Gute bei Rastenburg, ein junges Mädchen ins Feuer gerieth und verbrannte, konnte das alte Herkommen nicht auf einmal vergessen machen.

Die Verordnung von 1718 sagt: „die Comödien und Actus dramatici, dadurch nur Kosten verursacht und die Gemüther vereitelt werden, sollen in Schulen gänzlich abgeschaffet seyn", allein es ward mit dem gänzlich nicht genau gehalten. — Auch die Schauspieler von Beruf ließen sich durch mehrfache Zurückweisungen zur Zeit Georg Wilhelms nicht irre machen, der in dem Grade gegen, als sein Vater für die Schauspielkunst war. Er stellte die Forderung dessen, der auf Geheiß Johann Sigismunds englische Comödianten aus den Niederlanden nach Preußen gebracht hatte, in Zweifel **), er schien keineswegs ein Mäcen der reisenden Künstler zu seyn und dennoch lesen wir, daß 1639 englische Comödianten am Hof Bezahlung empfingen.

burg 1520: „Ain hüpsche Tragedia von ainem Ritter Calixtus und einer edlen Jungfrauen Melibea." Gottsched I. S. 52.

*) Löschin Gesch. Danzigs II. S. 106.

**) Plümicke S. 35.

Das darstellende Theater, dem gegenüber, das nur für Leser berechnet gewesen zu seyn scheint oder das nur bei hohen Feierlichkeiten Geladene um die Festbühne versammelte, ist auch ein schaffend erfindendes bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Es führt neue szenische Handlungen und Charaktere vor.

Die Schauspielkunst, solang ihre Leistungen nur als fortgesetzte, großartig erweiterte Schulkomödien angesehn seyn wollten, konnte sich als Kunst keineswegs frei herausbilden. Ihre Vorstellungen wurden mit Recht Exercitien genannt. Die Comödianten waren sämmtlich oder zum großen Theil Studenten. Ein Principal Kaspar Stiller um die Mitte des 17. Jahrhunderts legt einen Nachdruck darauf, daß zu seinen Leuten, wie man die Mitglieder der Gesellschaft zu nennen pflegte, ein Studiosus S. S. Theologiae, ein L. L. Studiosus gehörten, ein andrer Kaspar v. Zimmern spielte etwas später mit 10 Studiosis *), Johann Velthen leitete eine Truppe, die aus sächsischen Studenten bestand; er hatte nicht nur selbst studirt, sondern war Magister. Unter den Studirenden verläugneten nicht die Stücke ein studirtes Ansehn. Wenn sie auch extemporirt wurden, so war der Plan philosophisch ausgeklügelt und das Ganze reich an Beziehungen, aber arm an Poesie. Die Moralitäten mit ihrem sandsteinernen Allegorienwesen erhielten sich ungebührlich lang. Zwei solche Stücke vom J. 1670 wurden noch nach 70 Jahre gegeben. Das eine ist das Trauer- und Lustspiel „von der artigen Grundsuppe der Welt“, in welchem dem Könige Seculo die Prinzessin Idolatria zugefreit werden soll, dem aber, da er zur Erkenntniß gekommen, die leichtfertige mißfällt und dem endlich als Braut die Prinzessin Ecclesia zu Theil wird. Das andere die „Duell-Tragödie“ nicht etwa ein Beispiel eines Ehrenmordes, sondern eine Untersuchung „was von Ausfordern und Balgen zu halten sey.“ Neben einem Adlichen, einem Studenten treten Eris und Belial auf und der Ermahnung am Schluß, das letzte Duell mit dem Teufel zu halten, folgt ein dreifaches Amen**).— Wenige Zuhörer konnten gewiß nur Vorstellungen der Art folgen, keiner ohne Gähnen. Nach der vornehmen Tafel

*) Plümicke S. 49.
**) Gottsched I. S 227. 228. Plümicke S. 163.

wurde nur als Desert eine Posse den großen Kindern aufgetischt, um diese, die doch wohl in der Mehrzahl waren, in heiterer Stimmung zu entlassen. Die Principale erreichten durch Darstellung solcher Hauptactionen so viel, daß ein Theil der Geistlichen sie unterstützte und daß der Rath als großmüthiger Beschützer der Wissenschaft die Schauspieler zu sich einlud, Deputationen zu ihnen schickte, die bewillkommten vor den Grenzen der Stadt bewirthete und die verabschiedeten mit Geschenken beehrte. Nur was dem Volksthümlichen verwandt ist und den Fastnachtsspielen das Anziehende giebt, kann der Grund seyn, auf dem sich eine Schauspielkunst entwickelt, die mit Poesie Wahrheit verbindet. Die Acteure hörten auf Puppen zu seyn, als sie dem dürren Scholasticismus entsagten, der in den protestantischen Schulen und Academien wucherte. In Klosterschulen und katholischen Seminaren ward dagegen das Volksthümliche in dem Maaß genährt, als sie das Altkirchliche mit seinen szenischen Aufzügen und Umzügen festzuhalten suchten. Dazu kamen die wirklich dramatischen Aufführungen in den Jesuitenschulen, wo man es auf Mannichfaltigkeit und überraschende Verwandlungen und anziehende Unterhaltung absah *). Nachdem die Velthensche Truppe es lange mit den wissenschaftlich gebildeten Landsleuten versucht hatte, traf sie eine glückliche Wahl, als sie einen italienischen Harlekin gewann, der wahrscheinlich schon lange in Wien die Pritsche geschwungen hatte. Die Oestreicher, wie wir sehen werden, entfesseln die Schauspielkunst von dem Pedantismus und geben ihr Reiz und Geschmeidigkeit. Sie verfällt ins Rohe, aber sie steigt poetisch höher und des Mutterwitzes sich nicht schämend treibt sie es bunt und toll. Man bricht mit der Gelehrsamkeit und der Geistlichkeit, und diese erklärt nun dem neuen Heidenthum den Krieg und bekämpft seine Anhänger und Priester mit allen Waffen der kirchlichen Gewalt. Die Kluft zwischen Kirche und Theater ist seitdem nicht mehr zu schließen.

Die deutschen Schauspieler waren, wie erwähnt, junge Männer von wissenschaftlicher Bildung, sie hatten oft studirt und so viel, um nach einigen Jahren des genialen Künstlerlebens in Ehren Aemter bei Stadt und Kirche zu bekleiden. Und dennoch

*) Namentlich in Wien. Devrient I. S. 221.

wurde ihnen nur eine kurze Zeit nach dem Verschwinden der englischen Comödianten ein Theil der Achtung gezollt, die man jenen gewährte. Das Gastrecht, dessen von Seiten der Städte zu Velthens Lebzeiten sich seine Gesellschaft zu erfreuen hatte und das noch 1692 eine andere genoß, die nach Berlin kommend von einer Deputation des Rathes und der Bürgerschaft eingeholt wurde *), wurde den Schauspielern immer mehr und mehr entzogen.

Jener Stiller berief sich bei seinem zweiten Aufenthalt in Schwerin noch 1654, daß vor sechs Jahren Pickelhäring und seine Frau bei Hof besonderer Gunst gewürdigt wären und noch Kleider und andere ihm gewordene fürstliche Liebesgaben aufweisen könnten. Geistliche interessirten sich im 17. Jahrhundert für die dramatischen Unterhaltungen, wie Johann Rist in Hamburg **) und Michael Albini in Danzig. Bald aber stellt sich eine bis zur Beschimpfung sich steigernde Mißachtung gegen die wandernden Künstler heraus, in dem Maaß, als ihre Zahl sich vergrößerte. Man berief sie nicht nur nicht, sondern sah in ihrem Kommen die Heimsuchung eines Pestübels. Anstatt sie zu beschenken, besteuerte man sie. Mißstände reihten sich an einander und der eine erzeugte den andern. Die Kunst verfällt nur zu bald gerechter Verachtung, wenn sie, anstatt durch das Edle zu fesseln und erheben, allein durch das Neue anlocken und berauschen will. Da die Gesellschaften sich oft in ihrem Interesse kreuzten, so mußte jede bedacht seyn, durch besonders Anziehendes sich gegen die Nebenbuhlerinnen zu behaupten. Das Contrastirende war geeigneter, als das Harmonische Effekt hervorzubringen. Man that sich jetzt (wohl nicht zur Zeit der englischen Comödianten) mit gymnastischen und equilibristischen Gauklern zusammen und der starke Mann mußte die schwache Heerde unterhalten, wie ehedem die Quacksalber. In einem Preußischen Edikt vom 28. Jan. 1726 werden Marktschreier, Comödianten und Gaukler als „Gesindel" in eine Klasse gesetzt. Kein Wunder folglich, daß man

*) Plümicke S. 65.

**) Er schrieb für Schauspielertruppen und zwar sich ihrem Wunsch anfügend in Prosa, weil ihn die Erfahrung gelehrt, daß es ihnen mit der Recitation von Versen nicht glückte.

sie eine Abgabe an das Zuchthaus*) entrichten läßt, daß man ihr Theater in den Hundewinkel verweist. Je mehr sie zu erlegen hatten, je eifriger mußten sie daran denken, Gewinn zu ziehn. Nicht allein der Prinzipal, sondern seine Familie, Frau und Kinder, mußten durch thätige Theilnahme an den Vorstellungen das Brot mit verdienen helfen. Frauen und, nicht allein die Frauen der Schauspieler, betraten jetzt die Breter und Mädchen von zwölf Jahren wurden zu Liebhaberinnen zugestutzt. Das Theater erhielt dadurch ein neues Interesse, welches aber für das künstlerisch Schöne oft nur eine betrügliche Schminke war. Der Frauenwürde schien diese Neuerung Anfangs durchaus zuwider zu streben und erst, nachdem sie in Frankreich und Deutschland Eingang gefunden, wurde sie nicht ohne Kampf in England 1656 aufgenommen**). Vor der Mitte des 17. Jahrhunderts scheint man schon in Deutschland Schauspielerinnen gekannt zu haben. Der mehrfach genannte Kaspar Stiller gibt als solche seine Frau und „noch eine Frauensperson" an und bemerkt, daß schon früher ein Mitglied seiner Gesellschaft, „mit seiner Frau" in Schwerin gespielt hätte. Durch die Frauen, die Anfangs mit einer gewissen Scheu in die Reihe der Spielenden gezogen, dann aber — nicht selten in Männertracht — in den Vordergrund gestellt wurden, bekam das Theaterleben bei dem oft zigeunermäßigen Umherstreichen ein zweideutiges Ansehn. Sitten- und Gottlosigkeit fand jetzt nach dem Urtheil der Geistlichen im Theater ihre Schule.

Ein förmlicher Verschwörungsplan wird nun gegen die Comödianten von der protestantischen Geistlichkeit ausgeführt. Mit dem Heulen und Zähneklappen der Hölle dringt man in sie und schreckt die Musenjünger ein, damit sie ihren Principalen ad maiorem Dei gloriam die Treue brechen. Wenn es nicht gelang,

*) Wie in Wien, so in Danzig.

**) In v. Zesen, Beschreibung der Stadt Amsterdam 1663, wird bei Schilderung der Schauburg gesagt, daß der Schauspieler 20 seyen „mit noch drei Spielerinnen." Als Bühnenkünstlerin in Deutschland zeichnete sich zuerst die Opernsängerin Conradina, nachherige Gräfin Gruzewska aus, die 1708 von Hamburg nach Berlin als Hofsängerin berufen wurde. Die Aufnahme von Frauen in das Theaterpersonal war bei Opern nothwendig, wo die weiblichen Partien nicht wie in Italien, von Castraten gesungen werden konnten. Mit Knaben konnte man sich bei der leichten Veränderlichkeit der Stimme nicht allein behelfen.

so wurde bei der Trauung eines Schauspielerpaars über den Spruch: „Bleibe im Lande und nähre dich redlich“ gepredigt, den Sterbenden das Abendmahl und den Gestorbenen das christliche Begräbniß versagt.

Durch Regierungsmaaßnahmen oft des Schutzes beraubt, blieb den Verfolgten keine andere Waffe als die Satire, die sie gegen den Pietismus richteten und so bei einem Theil ihrer Beurtheiler der offenkundigen Gottesverläugnung sich schuldig machten. Die religiöse Tendenzpoesie bekam dadurch wieder neuen Spielraum. Der Hanswurst, wie es scheint, ließ aber derlei ärgerliche Streitfragen außer Acht, denn sein Trachten ging dahin, von Allen belacht zu werden.

Die Regierungen sahen ein, nicht ohne Ueberwindung, daß das darstellende Theater dem Volk nicht entrückt werden könnte. Das strebende Jugendalter kann es nicht entbehren. So viel Verderbliches und Gefährliches man ihm auch zuschreibt, so wird es weit überwogen durch die versittlichende Kraft des Poetischen, welches durch die in Sprache gesetzte Handlung uns die menschliche Seele enthüllt, als das allgemein verständlichste und ewig unergründliche Thema. Das eingeborne höhere Bedürfniß, sich über das Gewöhnliche zu erheben, findet bei denen, die ihm durch eigne Befähigung nicht zu entsprechen vermögen, im Theater, wenn es nämlich die Aufmerksamkeit zu fesseln vermag, die beste Befriedigung. Wo jenes Bedürfniß übertäubt wird oder im Stillen Nahrung sucht, sehen wir auf der einen Seite gewöhnlich ein Versenken in das Gemeine des Schenkenlebens, auf der andern das aus dem Verschlingen der Romane hervorgehende Wüste und Verdrehte. Solches trägt der Theaterbesucher nie aus den Vorstellungen heim. Das Oeffentliche des genossenen Vergnügens erzeugt eine begeisternde Klarheit. Dies ist die Rechtfertigung des Theaters als einer Bildungsanstalt. In Betreff der Kunst bedarf es keiner.

Wenn bei den Schauspielergesellschaften von Seiten der Regierung ein Geschehen-lassen nicht in Abrede gestellt werden konnte, so fragte es sich nur, wie den zu befürchtenden Uebelständen vorzubeugen war. Einmal indem man sie durch die Ertheilung von Concessionen anerkannte und dann, indem man ein Mittel erfand,

zu verhüten, daß die freie Kunst nicht gar zu sehr in das Freie ausartete.

Die Concessionen ertheilte man, damit sich nicht zu viele Gesellschaften einander den Markt verdürben. Leider war in der ersten Zeit die Ertheilung keine Begünstigung einer Truppe, die sich durch löbliche Leistungen hervorthat. Die Concessionen übertrug der eine Schauspielunternehmer käuflich dem andern, häufig ohne höhere Genehmhaltung. Das ausschließende Privilegium mußte erkauft werden und verlangte eine Abgabe von jedem Spieltage. Anfangs ist man nur darauf bedacht, durch einen festgesetzten Eintrittspreis dahin zu wirken, daß die Zuschauer das Vergnügen nicht zu theuer bezahlen. Der Rath in Danzig läßt es einmal nicht zu, daß sie mehr als 2, ein anderes Mal mehr als 3 Gr. ihnen abfordern. Im J. 1623 bestimmt man 4 Groschen, von denen einer an die Kämmerei abzutragen ist, im J. 1643 erlaubt man den Comödianten 9 Groschen zu nehmen, doch haben sie eine Abgabe von 500 Gulden an das Zuchthaus zu zahlen *). In Königsberg hatten die Schauspieler zwischen 1655 bis 1662 jeden Tag an die Accise 1 Fl. 15 Gr., 1666 2 Mark 5 Gr. **) zu erlegen und daneben einen Abtrag an die Invaliden-Kasse zu entrichten, 100 Fl. wenn sie ein halbes Jahr gespielt hatten. Der Kirche zu Liebe bestimmte man, daß am Sonnabend und Sonntag und an allen Festtagen nicht gespielt werden durfte, daß die Vorstellungen mit der Adventszeit während des ganzen Dezembers geschlossen werden mußten und erst nach dem Fest d. h. drei Könige am 10. Jan. wieder begonnen werden konnten. Bei Landestrauern ward eine längere Unterbrechung anbefohlen.

Um den Principalen ungeachtet ihres heimatlosen Treibens einen Ort als besonders lieb erscheinen zu lassen, gab man ihnen auf, Bürger und Hausbesitzer ***) in einer der von ihnen zu bereisenden Städte zu werden. Das Besitzthum sollte wohl als

*) Löschin, Gesch. Danzigs. Bd. 1. S. 388—389.

**) Dies erhellt aus den mir vorliegenden Exemplaren der Accis-Ordnung", die jedes Jahr erschien.

***) Analog der Bestimmung, die man in Danzig 1567 italienischen Spielleuten gab, als man ihnen ein Jahr zu spielen erlaubte mit dem Beding, während der Zeit das Bürger- und Meisterrecht zu erlangen.

Pfand bei der oft eintretenden Zahlungsunfähigkeit dienen und vor Allem dem „Verbringen des gewonnenen Geldes im Auslande“ vorbeugen.

Unter den Theater-Principalen unserer Provinz gehören ihr zwei als Eingeborene an, der Maler Gärtner in Königsberg und der Goldschmied Diedrich in Danzig. Der letztere führte fremde künstlerische Talente hieher, der erstere richtete dagegen die Aufmerksamkeit des Auslandes auf die Leistungen der Königsberger.

Nach dem englischen Comödianten Johann Spencer, der sich in unserer Provinz aufhielt, ist der erste Deutsche *), dessen Namen wir wissen, Johann Lassenius. Aus der Familie Lasinsky stammend als der Sohn eines Predigers, war er, nachdem er der Schauspielkunst entsagt, seit 1634 Prediger in Pommern und neun Jahre vor seinem Tode Prediger in Danzig an der Lazarikirche. Er gehörte zu der ältesten, deutschen Comödiantenbande, zu der Treuischen Gesellschaft Lust- und Freudenspieler, die in Berlin 1622 und 1625, das letzte Mal nur vier Tage in Berlin spielte. Aus einer Familien-Urkunde erfahren wir, daß Lassenins durch den Kurfürsten bewogen wurde, die Künstlerlaufbahn aufzugeben. Georg Wilhelm „ob er gleich seine Talente sehr bewundert, auch seine erwiesene Theater-Geschicklichkeit damals durch ein berühmtes in Holland allererst edirtes Werk über die Geschichte der Religionen aufs Großmüthigste belohnt hat, ermahnte ihn in einer länger als eine Stunde mit ihm gepflogenen höchst gnädigen Unterredung, seine jetzige Lebensart wiederum zu verlassen, wobei er ihn kräftigst auf die damaligen Zuchtruthen Gottes, sowohl durch Pest, Krieg als Hungersnoth verwies“ **).

Zur Ausstaffirung der Bühne wurde schon im Anfange des 17. Jahrhunderts, wie wir es gelernt haben, die Kunst des Ma-

*) Plümicke's oft nachgeschriebene Annahme, daß der oftgenannte Junker v. Stockfisch Schauspieler gewesen, ist fraglich.

**) Plümicke S. 41. Löwe S. 13. verwechselt zuerst diesen Johann Lassenius mit seinem Sohn dem k. dänischen Hofprediger Johann Lassenius. Auf den oft wiederholten Irrthum wurde in den Prov. Bl. 1832. Bd. VII. S. 290. aufmerksam gemacht.

lers in Anspruch genommen. Wahrscheinlich war es **Andreas Gärtner**, der die Bühne zu **Simon Dach's** Sorbuisa und Cleomedes aufgestellt. Er war Portrait- und auch Dekorationsmaler, denn er verschmäht es nicht, 1641 eine Ehrenpforte zu malen, als Georg Wilhelm mit der Lehnsfahne seinen feierlichen Einzug in Königsberg hielt. Er, der wohl selber mimisches Talent besaß, verband sich vielleicht mit jenen Jünglingen, die Dach's Festspiele aufgeführt, um anderswo ein Theater aufgeschlagen. Einer, der unter seiner Leitung in Königsberg spielte, war der nachmalige Rath und Beisitzer des samländischen Consistoriums **Simon Seger**. **Andreas Gärtner** gab Vorstellungen in Königsberg, in Danzig und Hamburg. Wie er ein Stück des Geistlichen **Michael Albini**, so wird er auch Werke seines Beschützers, des theologischen und dramatischen Schriftstellers **Johann Rist** zur Darstellung gebracht haben. Von **Albini's**, in Danzig aufgeführter Königin im Liebenthal war oben die Rede. Im J. 1646 wurden unter **Gärtner's** Auspizien in einem Gartenhaus in Königsberg etliche Actus mit allerhand Maschinen und Musik von Studenten dargestellt, darunter E. C. **Homburg's** „Tragi-Comödia von der verliebten Schäferin Dulcimunda" die 1643 im Druck erschienen *). **Rist** erzählt, daß **Gärtner** von Königsberg „mit seinen, gelehrten und wohlgeschickten Studenten" nach Hamburg gekommen und eine Schaubühne eröffnet habe, mit so vielem Beifall, daß ihm dieselbe in Anerkennung des Verdienstes eine Zeitlang offen gehalten wurde, als er nach Danzig zurückging **). In einfacher Ausdrucksweise wird es heißen, es ist die von ihm errichtete Bude nach seinem Abgange nicht abgebrochen.

Auf die Frage, welche Stücke in Danzig gegeben wurden und gefielen, können wir mehr als eine dürre Vermuthung mittheilen.

*) Herr Dr. Meckelburg theilte mir gefälligst folgendes aus S. Seger's ungedruckter Reisebeschreibung mit: „den 19. Apr. 1646 präsentirten unser etliche Studiosi sub auspiciis Andreas Gärtners in meines Herrn Garten-Lusthaus etliche actus mit allerhand machinen, alß eine schäferey, worin ich die Music dirigiren helfen, die „Enthaupeung Johannis und Dulcimunda, worin Ich mit von den principalsten gewesen." Gottsched I. S. 196.

**) Allgem. Theater-Lexicon. Bd. II. S. 341.

Der Danziger Rathsherr Georg Schröder **) hat uns über Vorstellungen, die 1668 während des Domniks, des vielbesuchten Markts in Danzig, und im folgenden Jahr über die Szene gingen, als aufmerksamer Zuschauer in seinem Tagebuch berichtet. Die Ausführlichkeit erklärt das Wohlgefallen, das er an ihnen nahm, wenn er auch das Lob allein in die Worte faßt, daß eine „wohl anzusehen war." In dem Veranstalter der Vorstellungen mögte ich keinen aus Deutschland herüberziehenden Schauspielunternehmer, sondern Andreas Gärtner erkennen. Königsberg, woher er kam, war ganz geeignet, ihm Sinn für all die Stücke einzuflößen, die Schröder sah. Hier rang der Geschmack des gelehrten Theaters, das aus den lateinischen Schulen hervorging, mit dem praktischen, das die englischen Comödianten vorführten. Gärtner wird die Privatbühne, auf der er zuerst sich versuchte und auf der gelehrte Stücke aufgeführt zu werden pflegten, auf die öffentliche Bühne verpflanzt haben. Diese hielt sich in Deutschland von den Dichtungen der schlesischen Dramatiker fern. In Danzig wurde eiue Tragödie von Caspar v. Lohenstein gegeben, die in Breslau selbst nur von Freunden des Dichters gespielt war. Daneben wird in Danzig ein Schäferspiel von Homburg dargestellt und zwar die „Dulcimunda", die Gärtner früher in Königsberg in Szene gesetzt hatte. In Danzig kömmt „eine von den Englischen Commedien" aufs Theater und daneben die vom Dr. Fausto. Nach einer freilich unverbürgten Nachricht gaben die englischen Comödianten in Preussen auch den Dr. Faust **), dessen erste dramatische Bearbeitung wir von Jacob Ayrer besitzen. Vielleicht hatte der Gegenstand ein besonderes Interesse in Königsberg, wo die im Dom in der Sacristei aufbewahrte Seelenverschreibuug, welche der Satan sich von einem Menschen ausstellen ließ und durch Gebete erschreckt wieder herausgab, vom Volk auf Dr. Faust bezogen wurde, mit dessen Seele der Satan aus der Kirche abgefahren seyn und an der Thüre Brandspuren zurückgelassen haben sollte. Der in Danzig gespielte

*) Sein Tagebuch handschriftlich in der Danziger Stadtbibliothek. Die bezüglichen Stellen theilte mir Herr Prof. T. Hirsch in eigenhändigen Abschriften mit, dem ich meinen innigsten Dank öffentlich wiederhole.

*) Elbinger Anzeiger 1827. Nr. 100.

Dr. Faustus weist dadurch mehr auf die in der Schule gepflegte gelehrte Bühne, als auf die Volksbühne, daß keine lustige Person als solche vortritt, sondern das Komische in Gestalt verschiedener Teufel erscheint. — Wer dieser Folgerung nicht Glauben schenkt, wird doch gern von einem Augenzeugen erfahren, welche Theaterstücke das Publikum in Preußen mit Beifall aufnahm in dem Jahr, in dem Racine den Preis als der erste Tragödiendichter gewann. Schröder schreibt von der Commedia von D. Fausto *).

Zuerst kommt Pluto herfür aus der Höllen und ruft einen Teufel nach dem andern, den Tobak-Teufel, den Huren-Teufel, auch unter andern den Klugheit-Teufel und giebt ihnen Ordre, daß sie nach aller Möglichkeit die Leute betrügen sollten **). Hierauf begiebt es sich, daß D. Faustus mit gemeiner Wissenschaft nicht befriediget

**) Vgl. „Das Puppenspiel von Doctor Faust zum ersten mal in seiner ursp(r)ünglichen Gestalt(?) herausgegeben. Leipzig, 1850." Nach der Handschrift des Puppenspielers Bonneschky, der in der Herbstmesse des verwichenen Jahres in Leipzig sein Marionetten-Theater aufschlug. Der Faust des Puppenspielers Geißelbrecht aus Wien, den v. Below 1823 in 21 Exempl. drucken ließ, ist von späterer Abfassung. (Das älteste Volksbuch von Dr. Faust ist vom J. 1588.) „Viele Anklänge, sagt der Herausgeber des erstgenannten Puppenspiels, zeigen, daß die erste Entstehung in die Ayrersche Zeit zu setzen ist. Einen Anhaltspunkt gewähren die in demselben gebrauchten Eigennamen. Ferdinand, Bianca, Orestes sind Namen, welche ziemlich bestimmt auf die Englischen Comödien hindeuten, welche in Dentschland bekannt geworden sind; dieselben hatten vielfach aus der Quelle der italienischen Novellen geschöpft." Der Herausgeber versichert bis auf die Orthographie dem in alter Kanzleischrift geschriebenen Soufleurbuch gefolgt zu seyn. Um so auffallender ist es, auf Stellen zu stoßen, die aus den Münchhausiana und sogar den Dörbeckschen Berliner Witzen geflossen sind (der Fama sind „die Töne eingefroren." „Freu dich Bauch, da setzt's wieder einmal einen Blatz-Regen") Ein Vergleich des in Danzig gegebenen Faust mit dem Puppenspiel wird darthun, daß jener von älterem Gepräge ist. Jener vermehrt übrigens die sicheren Nachrichten „daß schon im 17. Jahrh. die Faustsage dramatisirt war."

**) Im Puppenspiel finden wir im Anfange Fausten in der Studirstube und zwar in Wittenberg, wie im Volksbuch. Gewöhnlich aber ist es, daß in den Stücken, in denen das höllische Heer auftritt, dieses die Handlung eröffnet, so im Spiel von Frau Jutten. Gottsched II 84, Shakspear's Macbeth, Kongehl's Innocentia.

sich um magische Bücher bewirbet und die Teufel zu seinem Dienst beschwöret, wobei er ihre Geschwindigkeit exploriret und den geschwindesten erwählen will: ist ihm nicht genug, daß sie so geschwinde seyn wie die Hirsche, wie die Wolken, wie der Wind, sondern er will einen, der so geschwinde wie des Menschen seine Gedanken *). Und nachdem für einen solchen sich der kluge Teufel angeben, will er, daß er ihm 24 Jahre dienen solle, so wolle er sich ihm ergeben. Welches der kluge Teufel für seinen Kopf nicht thun will, sondern es an den Pluto nimmt, auf dessen Gutbefinden ergiebt sich der kluge Teufel im Bündniß mit D. Faust, der sich ihm auch mit Blut verschreibet **). Hierauf will ein Einsiedler den Faustum abmahnen, aber vergeblich ***). Dem Faust gerathen alle Beschwörungen wohl, er läßt ihm Carolum Magnum, die schöne Helenam zeigen, mit der er sein Vergnügen hat †). Endlich aber wache bei ihm das Gewissen auf und zählet er alle Stunde, bis die Glock Zwölfe, da redet er seinen ††) Diener an und mahnet ihn ab von

*) Im Puppenspiel: „Doctor bin ich, Doctor bleibe ich und weiter kann ich es bei der Theologie nicht bringen. Ha! das ist zu wenig für meinen Geist. Ich habe daher beschlossen das Studium Nigromantikum zu ergreifen."

**) Im Puppenspiel ist ein unterirdischer Geist „so geschwind wie der Wind" Mephistophilis aber „so geschwind wie der Menschen Gedanken." „Willst du mir dienen, sagt Faust, so verspreche ich Dir Dein Eigenthum zu sein mit Leib und Seele." Meph.: „Nenne mir die Punkte Faust, welchen ich mich unterwerfen soll." Faust: „daß du mir 24 Jahre gehorchst." Meph.: „Ich muß Dich verlassen, um meinem Fürst Pluto von Deinen Bedingungen zu unterrichten und ihn fragen, ob ich diesen Contrakt mit Dir abschließen darf." — — Faust: „Hast du von Deinem Pluto die Erlaubniß erhalten." Meph.: „Ja — — aber er verlangt eine Handschrift von Dir." Faust: „Sogleich will ich seinen Wunsch befriedigen."

***) Den Einsiedler finden wir in der ältesten Ausgabe des Mozartschen Don Juan wieder, der diesen warnt, nicht der Einladung des steinernen Gastes zu folgen.

†) Im Puppenspiel: „Meph. Hier bring ich dir die schöne Helena. Sieh Dich nur um Faust, sie soll Dein Eigen seyn. Belustige Dich mit Ihr nach Deinem Gefallen."

††) Vielleicht wollte Schröder ihn sein statt er seinen schreiben. Schwerlich haben wir unter dem Diener den klugen Teufel zu verstehn und nicht er, nur Faust konnte von der Zauberei abgemahnt werden. Der Diener war auch nicht der Komikus des Puppenspiels. Von diesem charakteristischen Gegensatz zwischen Faust und dem Schüler oder Diener ist im Volksbuch nichts zu entdecken und fehlte auch wohl in Ayrers dramatischer Bearbeitung. Es scheint, daß erst, als

der Zauberei. Bald kommt Pluto und schicket seine Teufel, bis sie D. Faust holen sollen. Welches auch geschiehet und werfen sie ihn in die Höhe und zerreißen ihn gar; auch wird präsentiret, wie er gemartert wird in der Höllen, da er bald auf- und niedergezogen wird und diese Worte aus Feuer gesehen werden: **Accusatus est, judicatus est, condemnatus est** *).

Von einer Comödie führt Schröder an, „der Prinz wird ein Schuster." Eine andere „von den englischen Comödien" handelte „von dem Könige von England und dem von Schottland, dessen Sohn sich in Narrenkleider verkleidet und der Prinzessin abwartet." Eine dritte der „Irrgart der Liebe" ist dem Inhalt nach zu urtheilen gleichfalls ein Abkömmling von den Stücken der englischen Comödianten **). Die „Tragedie von der S. Margarethe und dem S. Georgio" mogte in Gestalt der Mysterien wohl

die barocken Umzüge der h. drei Könige nicht mehr gelitten wurden, einer von ihnen Kaspar in den Dienst bei Faust trat und daß hier der Stern zur Nachtwächter-Laterne wurde.

*) Im Puppenspiel sagt, ehe es eilf schlägt, „Meph.: **Fauste iudicatus est!**" und später „**In Eternum damariatus est**" (**damnatus es!**)

**) Das Stück athmet eine fremde Natur. Wenn die Gewalt, die hier die gottgeweihte Majestät des Königs den Vasallen zeigt, an Spanien mahnt, so ist doch das Englische in der Art in die Augen fallend, daß man zur Begründung überall aus Shakspear Belegstellen anführen kann. Die Handlung ist grell in den Vorgrund gestellt. — Die Königstochter, durch das Dunkel der Nacht getäuscht, gewährt ihre Gunst einem Fremden, den sie für den Geliebten hält. Dieser sie als eine Treuvergessene verlassend, kehrt zu einer alten Liebe zurück und vermählt sich. Der vermeintliche Verführer, so befiehlt der König, soll die eigne Gattin tödten. Nach wunderbaren Begebnissen enthüllt ein Ring, daß er unschuldig sey. Der Königstochter wird statt eines Grafen ein Herzog zu Theil, derselbe, der von ihr jenen Ring empfangen. — Dem Stelldichein im Garten ist bei Shakspeare das im Gartenhause zu vergleichen, wo auch im Schweigen der Nacht eine solche Verwechslung vor sich geht. Wie dort ist der Thäter sein eigner Richter und gleichfalls wird der Fehl durch eine Ehe ausgeglichen. Wenn die Unglückliche, der der Tod bestimmt ist, in männlicher Tracht der Gefahr entrinnt, wenn um den Tod einer Schuldlosen zu rächen, der nächste Verwandte aus der Ferne mit Heeresmacht gegen den König heranzieht, wenn ein Ring das richtige Liebesverhältniß aufklärt, so schimmert überall die fremde Originalform hindurch. — Das Stück leidet nicht allein an grober Unwahrscheinlichkeit, sondern auch an barer Unmöglichkeit. Vgl. die Beilage zur zweiten Abtheilung.

eine christliche Allegorie seyn *). Merkwürdiger ist die andere Tragödie Ibrahim Bassa **), die uns als ein einzeln stehendes Beispiel den Beweis liefert, daß Lohenstein auch außerhalb des Privatkreises aufs Theater kam. Aus dem darüber im Tagebuch Aufgezeichneten und den dabei gestellten Versen aus Lohenstein's Tragödie ersehn wir, daß die Spielenden alles in der vorgeschriebenen Reihenfolge gaben. Möglich ist es, daß sie die Alexandriner in Prosa verwandelten und daß sie die Reyen, die Chorgesänge, am Schluß der fünf Abhandlungen oder Akte, wegließen.

„In dem ersten Actu kam der Soliman mit seinen Räthen zu deliberiren, ob er dem Ibrahim Bassa, der in die Flucht mit der Armada sich begeben, solle nachschicken. Darauf wurde der Ibrahim Bassa mit seiner Isabella [einer Fürstin von Monaco] gefangen gebracht."

Sol. War dir die Hand zu schwer, die dich mit linden Fingern
So sanft in Schlaf einwiegt? Die Sonne zu Byzanz
Zu dunkel, die dir gab als seinem Monde Glanz?
Was flohst du? Hatte dich die Ehrsucht so vergiftet?
Was für ein Mordstück war auf unsern Hals gestiftet?
Ibr. Gott weiß, der Alles weiß, daß Ibrahm nichts gesponnen
Auf Osman's großes Reich; daß Ibrahm nichts gesonnen
Verfänglichs großer Fürst, daß Ibrahm durch die Flucht,
Gott soll mein Zeuge seyn! nur sein Gemahl gesucht
Zu flüchten aus Gefahr.
Sol. Und du auch loses Weib, Bezauberin der Sinnen,
— — — hat Osman dich nicht können
Bestelln in seinen Dienst? Brach Osman Gunst und Hold

*) Die Legenden von der h. Margarethe und dem h. Georg sind zu einem Guß verschmolzen, denn einen Drachen hatte er und sie zu bekämpfen. Die Königstochter, die der h. Georg befreit, ist oft für die Kirche erklärt, die durch Erlegung des Unholds ihre Rettung findet. Bei einer Deutung der Art ließ man sich wohl im 17. Jahrh. die altkirchlichen Heiligen gefallen. Auch Christus betritt die Bühne.

**) Ibrahim Bassa, den Lohenstein, 15 Jahre alt, nach der Scuderi geschrieben, schien verloren zu seyn. Nach des Dichters Tode gelang es dem Eifer einiger seiner Freunde, die das Stück in Breslau dargestellt hatten, es in einem Abdruck aufzufinden,

Das nicht die Todtengruft mit dir begraben kann,

wie es in einem dem neuen Druck, Breslau 1689, vorgesetzten Epigramm heißt.

Nicht dein verstocktes Herz? Entliessst du, als er wollt
Aus Koth und Asche dich auf Stuhl und Ehbett heben?
Laß hören, was sie spricht. Isab. Die Tugend spricht für mich,
Die Unschuld, Ehr' und Recht.
Sol. — — Lerne nun, daß oft der Blitz nicht schone
Der Wolke, die ihn zeugt, indem dein Schelmstück dich,
Was uns galt, selber stürzt. Ibr. Wohl, er erdrücke mich!
Mein Fall fällt ihn und euch, mein Kerker wird ihn stürzen.

„In dem andern Actu wurde präsentiret ein Gefängniß, darin Isabella gefangen, und wie der Soliman sie zu überreden sich angelegen seyn läßt."

Sol. Durch was hat sie der Hund bezaubert und bethöret,
Daß sie den Kerker mehr als Osmans Stuhl sieht an,
Den stolzen Sklaven küßt, den großen Prinz verlachet,
Den Kaiser höhnisch hält und den zum Mörder machet,
Zum Mörder, der sie liebt?
Isab. Wir thun, was Tugend heißt. Sol. Bedenkts bei Zeiten wohl,
Daß Osman, der sie bitt', ihr Macht hat zu gebieten.
Isab In dem nicht, wo er will recht handeln und nicht wüthen.
Sol. Daß Osman, der sie liebt, der Liebe würdig sey.
Isab. Liebt uns der Kaiser denn, so mach er uns doch frei.
Sol. Sie soll den Kaiser selbst ihr zum Leibeignen haben.
Isab. Dies heißt mit Ketten, nicht mit Freiheit uns begaben.
Wo noch ins Kaisers Herz ein Freundschafts-Funken glimmet
Wo Ibrahym ihm nur noch, mein Fürst, im Traum kommt ein,
Wo Ibrahyms Thaten ihm nur nicht ein Eckel seyn,
Wo meine Thränen noch mein Fürst so viel erfangen,
So laß er seine Magd die jüngste Bitt' erlangen,
Die jüngste Bitt mein Fürst. Mein Kaiser, er gesteh,
daß die, die es verschuldt, nicht Unschuld untergeh.

„In dem dritten Actu fällt Soliman ein Urtheil, daß Ibrahim Bassa sterben solle und wird präsentiret, wie Soliman ihm ein Trauerkleid schicket und eine Todtenmahlzeit bereiten läßt, da der Strick in der Schüssel lieget, damit Ibrahim soll strangulirет werden. Aber indem Ibrahim stranguliret wird, kommt Soliman und schenkt ihm das Leben und bittet ihn mit seiner Isabella zu Gast."

Rustan. Nachdem die Majestät, die Rach und Recht befestigt
Des großen Solimans, vom Ibrahim belästigt,

Gereizt durch deine Schuld, verletzt durch deine Flucht
Durch deinen Untergang des Reiches Bestes sucht,
Heißt seine Hoheit auch, den ich in Demuth ehre,
Dir reichen diesen Rock.
Ibr. Schlingt uns den Strick nur an. Wenn wir den Kopf gesteckt
Zur Erden, dann zieht zu, daß wir in eignem Bade
Ersaufen unsres Bluts. Sol. Halt, halt! Verzicht! Genade!
— — — — Wir scheun den grünen Kranz
Des kräftigen Bestands, die tapfermüthge Tugend
Der Isabellen an; nicht ihre schöne Jugend
Nicht den Korallen-Mund und die milchrothen Wangen.
Wir sind verwundernd zwar, doch itzt nicht mehr gefangen.
Wir wünschen sie zu ehrn, doch nicht ihr Eigenthum
Wir wünschen den Geruch, nicht selbst die Ros' und Blum.
Ibr. — — — — Jetzt werden Dunst und Nebel
Verstäubt, zertrennt, verklärt, wenn Osman's Sonn' aufgeht
Mit seiner Tugend Glanz. Mein Kerker wird erhöht,
Wenn Osman freundlich sieht. Mein dankbar Herz erweist —
Sol. Mir, daß ihr heute noch mit uns zur Tafel speist.

„Im vierten Actu practisirt die Kaiserin Roxolana, daß Ibrahim getödtet werde und überredet den Soliman durch Hülfe des Mufti, seinen Eidschwur, den er dem Ibrahim gethan, nicht zu halten, und daß Ibrahim, wenn Soliman schlafen werde, sollte enthäuptet werden.“

Rox. Der Fürst schwur ihm den Tod, itzt will er ihn aufheben.
Sol. Der erste Schwur zerreißt, was erst der andre spricht.
Rox. Der ander' Eidschwur macht das erste Wort zunicht!
Sol. Das andre war kein Schwur, dies hängt an dünner Seide.
Rox. Der Fürsten jedes Wort gilt eben viel als Eide.
Sol. Die Reue würd' in uns ein Henker ewig seyn.
Mufti. Des Kaisers Frömmigkeit läßt sich aus Red' und Werken,
Wie sehr er überall gewissenhaftig, merken.
Sol. Ja, ja — du kannst den Schwur von uns gar leicht erfahren.
Wir wissen eigentlich noch was die Worte waren:
Ich schwör' es theur und hoch bei unserm Gotte dir,
Daß Ibrahim den Geist, weil Soliman wird leben,
Nicht soll gewaltsam auf dem bittern Tode geben.
Mufti. — — — — Ist's wahr, daß die Verheißung,
Die er dem Ibrahm thät, nicht weiter sich erstreckt,
Als weil der Sultan lebt? Sol. So ist's, wie wir entdeckt.

Mufti. — — — Weil täglich eine Zeit
Und wenig Stunden sind, in dem der Mensch nicht lebe.
Sol. Wir fassen's nicht, was uns für Antwort Mufti gebe.
Mufti. Weiß ihre Hoheit nicht, daß man der Sorgen End,
Das Kind der Nacht, den Schlaf des Todes Bruder nennt?
Und wahrlich hat der Mensch, in dessen müde Glieder
Die Ruh des lauen Schlafs sich hat gelassen nieder,
Kein rechtes Leben nicht, weil sein sonst weises Haupt
Der Wirkung des Verstands, auch alles Sinns beraubt
Und was den Menschen macht.
So schließ' ich kurz so viel: So bald den matten Geist
Des großen Soliman und die entsinnten Sinnen
Die Schlafsucht wird umhüll'n, wird er am Ibrahm können
Gar wohl den Muth abkühl'n und seinen Spruch vollziehn.

„In dem Actu quinto schlafet Soliman und phantasiret, indeß wird Ibrahim enthauptet und Soliman wird unsinnig, indem er die Zeitung bekommt und Isabella, nachdem sie das Haupt des Ibrahims überkommen, beweinet sie ihn und reiset von dannen, in der ganzen Welt über die Tyrannei des Soliman's zu klagen."

Isab. Welch ein Gepolter. Ibr. Man wird zur Gasterei,
Zu der der Fürst uns lud, vielleicht uns holen sollen.
Isab. Hilf Himmel, Rustan ist's.
Rust. Du sollt auf Kaisers Wort in dein Gemach dich stellen
Und du gefangen seyn.

Soliman auf dem Bette, [des von ihm ermordeten Sohnes] Mustophens Gespenste.

Sol. Der Ibrahm wo ist er? Rust. Da, wo er nicht mehr streben
Nach Osman's Zepter kann. Sol. Was sagst du? Rust. Er
ist todt.
Isab. — — — — O höchst beschimpftes Haupt
Von dieses Panthers Klau, das dich des Schmucks beraubt,
Des Ansehns freier Stirn, des freundlichen Gesichtes!
— — — Läßt er zum Liebeszeichen
Für die Verdienste dich also der Liebsten reichen?
Auf laßt uns weit von hier! Laß Schiff und Segel fliegen!
Zieht Port und Anker auf! Laßt alles stehn und liegen,
Daß in Süd, West und Nord dies Haupt aussprechen kann,
Was der verdammte Türk für greulich Ding gethan.

Lange bevor Gärtner 1650 in Danzig Albini's allegorische Composition in Szene setzte, hatten in Danzig fremde und zwar deutsche und polnische Schauspieler in der Fechtschule ihre Kunst producirt. Der brandenburgischen Comödianten, die zur Zeit der englischen auftraten, geschah bereits Erwähnung. Wenn 1629 und 1633 das Comödienspielen verboten wurde, als wenn die Herrschaft Georg Wilhelms sich auch über Danzig erstreckt hätte, so verdanken wir einem später stattgehabten Rechtsstreit zwischen dem altstädtschen und rechtstädtschen Rath in Danzig die Nachricht, daß jener 1638 die Erlaubniß zur Aufführung polnischer Comödien ertheilte, die dieser verwehrt hatte. Gegen bedeutende Abgaben an die Armenhäuser (im J. 1695 600 Gulden) wird Schauspielern gestattet, auf dem grünen Thor zu spielen oder 1691 ih Theater im Hundewinkel aufzuschlagen *).

1670 sind Schauspieler in Königsberg und bitten um Ermäßigung der Abgabe an die Accise, da das Aufbauen und Abbrechen des Theaters ihnen große Kosten verursacht. 1674 bewerben sich die „Comedianten der hochteutschen Compagnie" um die Erlaubniß zu spielen und berufen sich auf ihre Vorstellungen in Berlin **), da sie willens seyen „etliche fürtreffliche und herrliche Materien aufzuführen." Sie schmeicheln sich um so mehr mit der Aussicht der Genehmigung, als alle ihre Actionen zu zeigen bezwecken „wie die edle Tugend belohnt, hingegen die Abscheu tragenden Laster bestrafet werden." Bis zur Adventszeit Ende Novembers wird ihnen das Spielen auf den Freiheiten oder Vorstädten erlaubt. Es wird ausdrücklich bestimmt, daß an den Sonn- und Festtagen, so wie am Sonnabend nicht gespielt werden darf. Das Verbot ward übertreten und am 17. Aug. 1675 erhielt der Bürgermeister der Altstadt die Weisung, da Comödianten und Seiltänzer den Sonntag durch ihre Spiele entheiligt hätten, darauf zu sehn, daß solches nicht wieder geschehe weder auf dem Junkerhof noch an andern Orten und daß nicht das Publikum durch Anschläge an den Thoren und auf öffentlichen Plätzen dazu eingeladen würde. Im Januar 1680 ward den Comödianten der „sogenannten Sächsischen Compagnie der Bescheid,

*) Löschin, Gesch. Danzigs II. S. 90.
**) Plümicke 54.

daß sie vier Wochen spielen könnten, doch hätten sie sich „aller gehörigen Modestie zu gebrauchen, alle ärgerliche und der christlichen Ehrbarkeit entgegen stehende Dinge zu vermeiden.“

Die Sächsische Compagnie erinnert uns an die bereits erwähnte Schauspielergesellschaft, die vorzugsweise die „berühmte Bande“ genannt wurde, nämlich diejenige, die vom Magister Johann Velthen (Velthem, Veltheim) aus Halle geleitet wurde und sich den Namen der Kursächsischen Hofcomödianten erwarb. Wenn auch die älteste auf Velthen sich beziehende Urkunde erst vom J. 1683 herrührt *), so wird seine Gesellschaft doch zehn und mehr Jahre vorher bestanden haben. In der Eingabe an den Leipziger Magistrat legt er einen Nachdruck darauf, daß die Personen seiner Truppe Landeskinder und Eingeborne seyn. Die Benennungen hochteutsche, sächsische Compagnie sind wohl als empfehlende Titel anzusehn. Bei dem Ringen der Schauspieler nach Popularität ist es nicht unwahrscheinlich, daß viele nicht nur kleine Stücke und Szenen niederdeutsch gaben — denn dazu verstanden sich die vornehmsten noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts — sondern daß sie allein niederdeutsch sprachen. Durch das Hochteutsch wollten sie von der Gemeinschaft mit den Marktschreiern geschieden seyn. Der Superlativ war Sächsisch, denn diese Mundart galt für die zierlichste. Will man die sächsische Kompagnie nicht für Abtrünnige der Veltheimischen ansehn, so entsteht doch später in Preußen eine Beziehung zu derselben und nicht allein dadurch, daß eine Tochter Velthens die Gattin eines bei Pillau lebenden Grafen wurde **), sondern das Theater in Danzig weist, wie wir erfahren werden, auf jene Gesellschaft hin.

Die Leipziger Bühne bezeichnet unmittelbar hinter einander drei Epochen des Theaters. Jede stürzt mit glänzendem Erfolg das was vordem gegolten. An der Spitze der ersten steht Johann Velthen, die zweite begründet Gottsched zusammen mit Caroline Neuber, die dritte weniger schaffend als die günstige Gelegenheit wahrnehmend veranlaßt G. H. Koch. Der Magister Velthen mit seinen talentvollen Studenten aus Jena und Leip-

*) Devrient I. S. 226. u. fgg.
**) Löwe IV. S. 17.

zig machte der deutschen Schauspielkunst zuerst einen Namen. Ihm wurden Hochachtungsbezeigungen, wo er spielte, in Nürnberg, Breslau und Hamburg und, wie Michael Albini das Vergnügen durch den Wohlthätigkeitssinn nähren wollte, so empfahl jener sich beim Abschiede dem Rath durch eine Vorstellung zum Besten der Armen, durch die sogenannte Rathscomödie. Sieben Jahr hindurch war sein Theater ein stehendes und, in Dresden durch die fürstliche Gunst erhalten, gab es seit 1685 das erste Beispiel eines deutschen Hoftheaters. Velthen begann seine künstlerische Laufbahn durch die Darstellung des Polyeuct von Corneille und seine Verlassenschaft an die deutsche Bühne war eine Uebersetzung des Moliere. So legte er für Gottsched den Grund zur systematischen Französirung. Velthens vornehmstes Bestreben aber war es, die Masse zu electrisiren. Er brachte die Leistungen seiner Kunstgenossen dadurch in Vergessenheit, daß er sie in imposanter Weise überbot und das Mannichfaltigste zur Darstellung wählte. Der Name, den eines der von ihm gegebenen Lieblingsstücke führte, schien sein Wahlspruch zu seyn Variatio delectat, der wieder an das Teufelsspiel von Dr. Faust erinnert, indem wenigstens auf dem Marionetten-Theater dasselbe mit dem Motto beginnt.

Durch die englischen Komödianten war die Prosa dem Schauspiel zugeeignet und für sie gab s gern die Poesie der Alexandriner-Rhetorik hin, um so mehr, da der Vers sich nicht für den Extemporanten paßte und nur ein solcher als der eigentliche Schauspieler erschien. Spottweise nannte man denjenigen, der die Rolle wörtlich auswendig lernte, einen Gregoriusspieler.

Durch jene werden die Molierschen Lustspiele vielfach umgemodelt seyn. Die Trauerspiele mußten sich wohl noch durchgreifendere Veränderungen gefallen lassen, wenn Velthen den Papinian, vielleicht nach Gryphius, den Prinz Sigismund nach Calderon *) und den schlimmen Roderich (Cid) nach Corneille über die

*) Eine Reihe von Stücken, die Velthen in Torgau 1690 gab, sind in Devrient I. S. 263. aufgezählt. Die Comödie von dem großen Rechtsgelehrten Papiniano dürfte Gryphius' „Großmüthiger Rechts-Gelehrter Papinianus" seyn. Prinz Sigismund von Pohlen war wohl nach einer Oper gedichtet, die als „königl. Printz aus Pohlen Sigismund" zu Hamburg 1694 erschien. Gottsched I. S. 257.

Szene gehn ließ. Es blieben wahrscheinlich nur die Motive und die Darstellung war eine durchaus ungebundene. Die Schauspieler waren zugleich Improvisatoren und Dichter und mußten es seyn, da andere Schriftsteller sich an den Vorstellungen für ein gemischtes Publikum nicht betheiligen mogten. An der Spitze solcher Dichter stand Velthen, der des Spanischen und Italienischen mächtig, hier das Material fand, um skizzirend die Composition zu den pomphaften theatralischen Gemälden zu entwerfen und die Schaulust der Menge zu befriedigen. Das Théatre italien von Gherardi stand in großem Ruf *) und wurde von Velthen stark benutzt. Die Quelle ward auf dem Comödienzettel nicht verläugnet, sondern der italienische Name vornean gestellt. Das prunkvoll Gravitätische, das den feierlichen Gegensatz zu der ungezügelten Burleske bildete, entlehnte er aus dem Spanischen und fertigte die Haupt- und Staatsactionen, die als brillanter Unsinn über die Breter gingen und deren Namen, nachdem sie seit Jahrhunderten vergessen sind, sich noch in sprichwörtlichem Ruhm erhalten hat.

Sie mögen lange vor Velthen unter diesem Namen das Volk unterhalten haben, als er durch eine reiche Ausstattung ihnen das eigentliche Gewicht gab. Den Titel hat man sich so zu erklären, daß die Hauptaction (nur dieser Titel kömmt auf dem Comödienzettel vor) den Gegensatz zu dem nachfolgenden Stücke der „Nachkomödie" bildete, denn zur Ausfüllung eines Abends gehörten stets mehrere. Staatsaction ist soviel als heroisches Drama oder Tragödie und bedingt das Auftreten gekrönter Per onen und Helden des „Königsagenten mit seinen vier Stützen" d. h. Generalen oder Ministern, wobei es an Blutvergießen nicht fehlen durfte und wenigstens Hanswurst das Scharfrichteramt versah. Tieck ist der Meinung, die Haupt- und Staatsactionen seyen aus dem Streben hervorgegangen, Volkssagen, die aller dramatischen Auffassung spotten, dennoch in den Rahmen der Szenerie zu spannen, wie den Fortunat, ferner aus der Bearbeitung alter Schauspiele, wie des Titus Andronicus. Ihr Wesen aber scheint schon

*) Nach Wilken (im später zu nennenden Aufsatz) übersetzte es ein Michael Weise und dedicirte seine Bearbeitung dem Könige Friedrich Wilhelm I.

**) Brandes, Meine Lebensgeschichte Bd. I. S. 160, Bd. II. S. 200.

in den Moralitäten vorgebildet zu seyn, in denen man gezwungen war, die allegorischen Figuren durch einen precieusen Vortrag über die Wirklichkeit zu erheben und der Anschaulichkeit die innere Wahrheit zu opfern. Es lag in der Zeit des hohlen Ceremoniels *). Man hat die Reihe von riesenhaften Oelgemälden aus dem Leben Heinrichs IV. und der Maria von Medicis, in denen personifizirte Tugenden aller Art den fürstlichen Personen den Hof machen, die Haupt- und Staatsaction von Rubens genannt und ebenso verdienen den Namen in Danzig die Paradestücke eines Anton Möller und Bartholomäus Miltwitz, so daß man behaupten kann, auch auf der Bühne Preußens müssen solche Vorstellungen sich breit gemacht haben, was sich aber nur annährungsweise darthun läßt.

In allen diesen Stücken tritt eine komische Maske auf, die durch das überraschend Belustigende und das stark Aufgetragene auf alle Klassen der Hörer zu wirken strebt. Häufig liest man den Namen Pickelhäring, auch Courtisan, was mit Graziofo übereinstimmt. Das Ungeschlachte des Hanswurst lag ihm fern, wenn er auch so genannt wurde. In der 1630 gedruckten Comödie von der Macht des Knaben Cupidinis sehen wir den Hanswurst in den schalkhaften Arlechino verwandelt. Von Italien kam er nach Deutschland herüber und hielt in Oestreich und vornämlich in Wien eine Schule, aus der treffliche Komiker hervorgingen, die seine Kunst mit glücklichem Erfolg verbreiteten und die die durch den protestantischen Scholasticismus des 17. Jahrhunderts verknöcherten Gemüther schmeidigten und schmelzten. Der erste italienische Buffo war Stefano Landolfi, der 1668 mit seiner Bande in Sachsen agirte **), einflußreicher aber war Bastiari, der bei der Truppe der Wittwe Velthen 1694 angestellt war, in Denner, einem bekannten Theaterprincipal, einen Nachahmer weckte und als dessen ebenbürtige Nachfolger wir Joseph Stranitzki, Gott-

*) Holberg persiflirte in seinem Ulysses von Ithacia auf eine meisterhafte Weise die Haupt- und Staatsaction, als durch sie der herumreisende v. Quoten, ein Deutscher, die Zuschauer von den Holbergschen Lustspielen abzuziehn trachtete. Oehlenschläger, Holbergs Lustspiele II. S. 373, vergleicht bei dieser Gelegenheit mit dem Ulysses den gestiefelten Kater und ähnliche Stücke Tiecks, die ironisirend uns den Charakter der ältern Haupt- und Staatsactionen veranschaulichen.

**) Devrient I. S. 206.

fried Prehauser und Franz Schuch anzusehn haben. Der erstgenannte Italiener wird als Pulcinella aufgeführt *), der andere aber als Arlechino und dieser, der stets nur als Beiläufer sich kund giebt, ist das bewegende Princip und herrscht allen ob. Für den auf das deutsche Theater aufgenommenen Arlechino war leicht eine Colombine und ein Pantalone gefunden und die deutsche Bühne war mundfertig genug für die commedia dell' arte geworden.

Sollen in der Schauspielkunst charakteristische Momente hervorgehoben werden, so hat man auf die englischen Comödianten die italienischen folgen zu lassen. Wenn jene aus den Niederlanden, so kommen diese aus Oestreich zu uns und wie die Engländer mit den Niederländern, so sind die Italiener mit den Oestreichern so verbunden, daß wir sie nicht zu scheiden vermögen. Die englischen Komödianten aber bildeten einen Verein, die Italiener dagegen treten einzeln hervor, dort schauen wir ein geschlossenes Firmament, hier den überraschend erscheinenden Komet, für dessen Lauf keine Bahnen vorgeschrieben sind. In den englischen Stücken, die in Deutschland gespielt wurden, ist dem Pickelhäring eine bestimmte Rolle zugetheilt, in den Hauptactionen aber spielt der Harlekin eine ganze Reihe von Rollen ab als lustiger Passagier, als Hochzeitsbitter, als Blocksbergritter u. s. w. u. s. w. und obgleich er auf der Musenfahrt das Steuer lenkt, so erscheint er nur als der immer flatternde Wimpel, der allemal obenauf sein Spiel treibt, mag es auch durch Klippen und Stürme gehn.

Wie viel Rohes, Unverschämtes sich auch die Späße des Harlekins erlauben mogten, so hat es keinen Zweifel, daß was wir von der im Manuscript untergegangenen Bühnenliteratur besitzen, durch den Vortrag und die zeitgemäße Fassung — Geschmackloses klang ergötzlich, Ungesalznes witzig — sich damals anders ausnahm, als eine reiche Ader des Humors und der sprudelnden Laune in der lebenswarmen Schöpfung schlug, die der Moment zu erzeugen schien und halb wirklich erzeugte.

Auch die Haupt- und Staatsactionen haben wir uns nicht immer als das hohle knöcherne, mit Rauschgold und buntem Tröbel behängte Ungethüm zu denken. Mogte zu seiner Herrichtung

*) Der tölpelhafte Pulcinell erhielt erst später in Deutschland das Bürgerrecht, aber unter anderem Namen.

auch mehr Theaterpraxis als Genius gehören, mogte man sich auch rühmen, ein solches Stück in zwei Nächten zu Stande zu bringen, so fehlte es doch nicht allen an der echten, poetischen Weihe. Wie unter den Romanen der Simplicissimus durch seine Anspruchslosigkeit allen Banisen trotz bietet, so gab es Stücke, die ihrem Erfinder Ehre brachten. Nicolai lernte bei Lessing einige dramatische Compositionen vom Schauspieler Ludovici kennen, einem Mitgliede der seit 1725 bestehenden Försterschen Truppe, und widmete ihnen gern seine Aufmerksamkeit. Löwe erklärte den Verfasser für einen der geschicktesten Schauspieler der damaligen Zeit und Nicolai kann nicht umhin, auch als Dichter ihn anzuerkennen, der kein gemeiner Geist gewesen und Sinn für das Pathetische und stark Rührende gehabt. „Die Anlage seiner Pläne *), sagt Nicolai, zeigt, daß er Empfindung von den Wirkungen auf dem Theater hatte. Ich erinnere mich besonders des Grafen Essex, des Cromvell und des Königs Ottokar von Böhmen. Wenn sich irgendwo noch dergleichen Entwürfe fänden, so verdienten sie hervorgezogen und bekannt gemacht zu werden, denn es ist viel Gutes darin."

Dergleichen begriff freilich nicht der steifleinene Gottschedianismus.

Die Velthensche Theaterunternehmung, die bis zum Tode des Stifters und auch mehrere Jahre nachher sich in Ehren behauptete, war das Vorbild der andern, selbst noch nach der Gottschedschen Periode. Eine Verbindung zwischen dieser Bühne und der in Preußen wurde durch einen seiner Schauspieler, den sogenannten kleinen Müller vermittelt und durch die Tochter seines Pantalone, des berühmten Julius Franz Elendsohn. Beide waren in Danzig.

Im J. 1730 ließ der Rath daselbst das Gebäude der wenig mehr benutzten Fechtschule zu einem Theater einrichten mit Logen, Parterre und vier anderen Zuschauerplätzen **). Der erwähnte

*) Alles war zum Extemporiren eingerichtet und nur wenige Hauptszenen ganz geschrieben. Ein Stück ist von Ludovici neuerlichst gedruckt. An dasselbe soll später erinnert werden.

**) Löschin, Gesch. Danzigs II. S. 198.

Müller übernahm es gegen eine jährliche Miethe von 600 Fl. und war also willens, wenn nicht eine stehende Bühne zu errichten, so doch längere Zeit an einem Ort, als es bis dahin üblich, zu spielen. Er besaß wissenschaftliche Bildung und wird deßhalb neben Dorseus genannt, die gleichzeitig in der Truppe der verwittweten Velthen wirkten. Auch als Schauspieler gehörte er nicht zu den unbedeutenden, denn er gab die Rolle des Harlekin *). Ein Danziger Komödienzettel, wie damals gewöhnlich ohne Datum **), „Die Männer liebende Rosette mit Arlequin einem lächerlichen Pilgram" mögte in diese Zeit gehören, worauf schon die Anzeige zu führen scheint: „Der Schauplatz ist in dem bekannten Comödienhause, wo ehedessen die Fechtschule gestanden." Die Hauptrolle spielte eine neu angekommene Sängerin aus Petersburg. Das übliche „Avertissement" trägt Witzsalm über die Ehestandsbegierde vor, die im Stücke abgehandelt werden sollte ***) und in dem als „Unterredende Personen" (die Darsteller sind nicht genannt) Anselmo, Brigello (Brighella) Arlequin u. s. w. auftreten. Es folgt „ein Tanz, eine Nachkomödie in Versen, genannt: der plauderhafte Schäfer." Außerdem wird eine Sängerin „mit italienischen und deutschen Arien sich zu signalisiren trachten." — Das Theater-Unternehmen erreichte nach 3 Jahren seine Endschaft. Müller ging nach Liefland, wo die Gesellschaft sich auflöste und die Mitglieder als Organist, Schulmeister u. s. w. ein Unterkommen fanden. Müller ward Rector in Riga.

Auch die Nebenbuhlerin der Principalin Velthen die Gattin des Harlekin Haak, die vorher an Julius Franz Elendsohn vermählt gewesen †), befand sich in Danzig. Beide Frauen

*) (Schmid) Chronologie des d. Theaters S. 39. Devrient II. S. 81. Hier wie im Folgenden ergänzen Nachrichten aus dem geh. Archiv in Königsberg die allegirten Stellen.

**) Abgedruckt in der Danziger Zeitschrift Dampfboot, Schaluppe Nr. 60. 19. Mai 1840.

***) „Die alte aus der Mode gekommene Jungfernschaft hat man nebst dem altgeblümten Zeuge von Kameelhaaren denen Kammermädchens geschenkt, welche sie aber, als eine, heut zu Tage wenig mehr geachtete Rarität denen Kutschern und Unterbedienten aufzuheben gegeben." Was wird man sich in der Comödie erlaubt haben, wenn man schon auf dem Anschlagzettel Späße der Art für passend hielt?

†) Ihr dritter Mann war der Principal Hoffmann.

hatten ein sächsisches Privilegium und beide stellten sich 1711 in Frankfurt a. M. ein, als die Krönungsfeier des Kaisers Karls VI statthatte. Sophie Haack siegte und soll 14,000 Thlr. eingenommen haben. Nach solchem Erfolge sich überall eines günstigen Empfangs für versichert haltend, nahm sie ihren Zug nach Danzig, ohne vorher die Genehmiguug des dortigen Magistrats eingeholt zu haben. Aber dieser, um nichts seiner Würde zu vergeben, verwehrte ihr das Spielen und war so Ursache, daß sie das schnell Erworbene eben so schnell einbüßte*). Vielleicht daß damals ihr Sohn Karl Ferdinand Elendsohn, der seinem berühmten Vater in der Rolle des Pantalone folgte, in Danzig zurückblieb. Ihm wurde wenigstens daselbst 1733 eine Tochter geboren, die nachmals viel bewunderte Neuhoff.

Nachdem in Königsberg zwischen 1709—1710 wegen der Pest kein Theater gewesen, wissen wir, daß 1712 Schauspieler, die ein halbes Jahr Vorstellungen gaben, sich daselbst befanden. Man setzt einen Unterschied zwischen sie und „die Umtreiber, die auf den Märkten ihre Theatra haben" und zwar — wegen der Höhe der Besteuerung; da diese 10 Thlr. für wenige Wochen, so hatten jene 100 Fl. an die Invalidenkasse zu zahlen. 1714 ist wieder von Comödianten die Rede, die im Ballhause spielten.

Wie nach dem kunstliebenden Johann Sigismund das Theater von Seiten seines Nachfolgers keinen Schutz genoß, so ward nach der Regierung Friedrichs I. die königliche Gnade oft vergeblich von herumreisenden Künstlern in Anspruch genommen und dies stach um so mehr ab, als jener ein französisches Hofschauspiel, eine italienische Oper und ein Ballet hielt und, um dem Vorurtheil gegen den Schauspielerstand zu begegnen, bei dem Kinde eines Schauspielers nebst fürstlichen und gräflichen Herrschaften Pathen stand.

Einem Gymnastiker gelang es die Gunst Friedrich Wilhelms I. zu gewinnen und durch ihn, ward die Bühne auch Comödianten eröffnet. Der sogenannte starke Mann Joh. Carl v. Eckenberg (Eggenberg) hatte zu Charlottenburg „viele sonderbare Proben der von Gott ihm verliehenen Stärk und Kräfte

*) Devrient I. S. 321.

zum Allergnädigsten Wohlgefallen und Vergnügen sehen lassen." Er hielt eine Kanone von 2000 Pf., auf welcher ein Trommelschläger saß, so lange mit einer Hand, bis er ein Glas Wein ausgetrunken hatte. Zwei starke Pferde waren nicht im Stande, ihn von der Stelle zu rücken *). Ihm ward ein Privilegium gegeben „solche seine Stärke männiglich vor die Gebühr zu zeigen" in allen Städten und Orten des Königreichs **). Später bekam Eckenberg mit dem Prädicat eines Hofcomödianten ein königliches Generalprivilegium, um auch theatralische Vorstellungen geben zu können, jedoch „lauter innocente Sachen, wodurch die Leute ein honettes Amüsement haben" ***). Bei der ihm gewordenen Bevorzugung konnte sein Komiker ungestraft selbst über das Uniformenwesen des Militärs spotten, denn wahrscheinlich war es damals, als nach der Aufzeichnung Bielfelds, ein Harlekin — Eckenbergs Harlekin hieß Quartal — mit Beziehung darauf, daß Friedrich Wilhelm I. aus Ersparniß die Uniformen außerordentlich eng und kurz machen ließ, sich den Rock eines gemeinen preußischen Soldaten anzog und von der Bühne herab zum Volke rief: „Sehen Sie, meine Herren, diese Jacke geht mir gerade bis an" — — — †). Unter den Schauspielern der Truppe befand sich ein Zahnbrecher und ein Wundarzt.

Damals erschien ein mittelmäßiger Kupferstich des starken Mannes. Er, der Sohn eines Sattlers, nicht zufrieden mit dem vom dänischen König ihm verliehenen Wappen, seinen Stamm von einem alten, freiherrlichen Geschlecht ableitend, zeigt sich hier im betreßten Rock, mit dem dreieckigen Hut auf der Perücke. Seine derben Züge haben einen übermüthigen Ausdruck. Er zählte im Jahre 1717 erst 32 Jahre. In der lateinischen Umschrift heißt es Hartzigerodensis dictus Simson. Nach Inhalt der Verse erscheint er hier halb, nämlich als Brustbild, weil ganz den germanischen Hektor kein Blatt faßt. Das Wappen vermißt man nicht.

Eckberg kam 1718 nach Königsberg und spielte später während

*) Wilken, Theater in Berlin im „Hist. geneal. Kalender 1823 S. 115.
**) Plümicke S. 107.
***) ebend. S. 111.
†) Bielfelds Briefe 1765. Bd. I. S. 73.

des Jahrmarkts in einer neben dem altstädtschen Junkergarten erbauten Bude. Er muß mit dem Zuspruch zufrieden gewesen seyn, denn als er von hier nach Danzig ging, versprach er bald zurückzukehren und ließ die Bude stehn. Dessen ungeachtet verweigerte er, wie wir aus einer Klage des Fiskus ersehn, die Abgabe an die Invalidenkasse, der „außer der Bande von Seiltänzern, aparte sogenannte Burlesken durch den bei sich habenden Arlekin tagtäglich bei großem Zulaufe präsentiren" ließ. Als er nach Rußland geht, behält er es sich wieder vor, nach seiner Rückkehr in Königsberg zu spielen in der von ihm errichteten Bude. Die Erlaubniß wird ihm (Berlin 21. Jul. 1719) unter der Bedingung gewährt, daß er sich ansessig machen und 500 Duk. deponiren soll zu einem auf dem Roßgarten zu erbauenden Hause. Mit einer großen Gesellschaft kömmt er von Rußland nach Danzig, da er sich in Riga mit der Theaterprincipalin Victoria Klara Mann geb. Benecke verbunden hatte. Obgleich sein Prozeß noch schwebt, bittet er in Königsberg und andern preußischen Städten Vorstellungen geben zu können. Er dringt auf schnellen Bescheid, weil ihm und seinen 40 Leuten sonst ein großer Schade zugefügt würde. Nachdem er sich eidlich verbunden, bis Michaelis 1720 allen Verpflichtungen zu genügen, wird es genehmigt, daß er bis zur Fastenzeit und darauf nach Ostern wieder spielen könne. Gern hätte er seinen Schauplatz im altstädtschen Remter aufgeschagen. Die Bürger schlagen es ihm ab und tragen sogar darauf an, daß alle Comödianten und Gaukler mögten abgewiesen werden, weil durch sie ein unordentliches und ärgerliches Leben, vornämlich bei der Jugend entstehe. Eckenberg wurde diesmal nicht vom Glück begünstigt. Auf einem Comödienzettel hebt er hervor, daß die Truppe mit neuen „Wienerischen Acteurs" verstärkt sey, die nebst einem Tanzmeister noch nie hier gesehn. Aus Wien, der Heimat der Komiker, hatte er Scolary, Rademin, seinen nachmaligen Schwiegersohn, und Hilferding verschrieben und diese galten für seine besten Schauspieler *). Aus dem Oestreichschen kamen zu ihm Stänzel und Joseph Felix Kurz, von dem ersten und von dem Sohn des letzteren wird später noch vielfach die Rede seyn. Einer seiner Schauspieler Andreas Weidner **) war zugleich

*) Löwe IV. S. 32. **) Plümicke S. 114.

Dichter, denn von ihm war eine Hauptaction verfaßt oder, wie es auf dem erwähnten Comödienzettel heißt, „componirt" (d. h. skizzirt): „Der verliebte Franzos in Sachsen mit Hanswurst, einem abgedankten Soldaten, gekrönten Poeten, curieusen Luftfahrer auf den Blocksberg und endlich Bräutigam nach der alten Mode." Unter den besondern Praesentationes wird genannt „ein mit schwarzem Tuch behängtes Zimmer, worinnen der Herr von Küstritz mit seinen Freunden einen Blutrath hält *); wie Hanswurst einer Hexe, welche durch die Luft auf den Blocksberg fährt, auf einem Besen nachmarschiret." Den Schluß macht ein Tanz oder lustige Nachcomödie" **). — Die theatralischen Vorstellungen fanden keinen Beifall, Eckenberg verließ Königsberg, Joh. Heinr. Mann, Direktor der Hochteutschen Comödianten, fuhr zu spielen fort, aber mit wenig Glück. Der Geschäftsführer Eckenbergs, ein Jude, läßt die Kasse versiegeln. Das Gericht tritt ein und eröffnet langwierige Verhandlungen. Die Angabe, daß der russische Kaiser Eckenbergs Schulden bezahlen werde, ergiebt sich als unrichtig. Die Schauspielertruppe geht nach Danzig, um dort während des Domnicks Vorstellungen zu geben. Als sie im Nov. 1721 demüthig bittend um die Erlaubniß einkömmt, in Königsberg wieder spielen zu dürfen, wird sie laut königlicher Bestimmung abschlägig beschieden.

Hilferding, zu Eckenbergs Truppe gehörig, ward selbst Schauspielunternehmer. So gefährlich er ihm ward, so hatte Ekkenberg doch die Freude, vor seinem eigenen Sturze noch über ihn zu triumphiren. Jener war ein Italiener und sein Name Joh. Peter de' Bisognosi. Hilferding (Hülferding, Hilverding) sollte vielleicht eine Uebersetzung seyn. Schon sein Vater führte

*) Auch in Corneille's Polyeukt von Cormarten ist „der Schauplatz ganz mit schwarzen Tüchern bekleidet" auf dem die Hinrichtung des Helden stattfindet.

**) Der Zettel abgedruckt in: Jahrbücher der Pr. Monarchie 1799 Bd. II. S. 17. Er ist ohne Jahrzahl und die Zeit wird einigermaaßen nur durch F. W. R. auf der Brust des Adlers bezeichnet. Wenn das Stück wahrscheinlich unter Eckenberg gegeben wurde, so ist fraglich, ob in Berlin oder Königsberg. „Die Schaubühne ist auf dem Kgl. Stallplatz." Daß Theaterbuden in Königsberg auf dem Platz vor dem Schloß gestanden, hat uns wenigstens sonst keine Kunde aufbewahrt.

ihn, für den man wenigstens Joseph Hilverding halten kann, der mit dem vorher genannten Joseph Stranitzki zusammen in Wien 1706 spielte*). Er war als Pantalone berühmt.

Friedrich der Große wohl nicht in der Absicht, die deutsche Schauspielkunst zu fördern, sondern in dem Dafürhalten, man dürfe der Menge ihr Vergnügen nicht vorenthalten, war sogleich bei seinem Regierungsantritt nicht schwierig, Theater-Concessionen zu bewilligen, um so weniger als er es für angemessen hielt, das beliebte Mordspektakel der Thierkämpfe ihr zu entziehn. Er hob in Königsberg den Hetzgarten auf (in den Gärten zwischen der Theaterstraße und dem Königsgarten) in welchem ein Schauplatz errichtet war, um sich an den grausamen Kämpfen der Bären und Auerochsen zu weiden. Die zur Unterhaltung des Gartens bestimmten 1000 Thlr. schenkte er den Armen.

Hilferding hatte sich vielleicht schon früher von Eckenberg getrennt und gab, vor ertheilter Genehmigung, in mehr als einer Weise auf eigene Gefahr Theater-Vorstellungen. Ein Schreiben, Königsberg vom 27. Oct. 1736, worin der Gouverneur Frdr. Wilh. Herzog von Holstein Beck von der Ankunft „des Berlinischen Pantalon mit einer Bande Comödianten" spricht, haben wir auf Hilferding zu beziehn**). „Wenn Ew. K. Maj. erlauben wollten, daß solche uns ein Bischen was vorspielten, so würden Allerhöchst dieselben uns dadurch eine große Gnade thun, weil es ohnehin allhier was triste ist. Die Sünde, so man mir davon machen dürfte, will ich alle auf mich nehmen."

Im J. 1740 20. Jul. ertheilte Friedrich der Große Hilferdingen, mit der Bedingung, daß er sich in Preußen ansessig mache, das Privilegium, in Königsberg, Berlin, Stettin, Frankfurt, Magdeburg, Halle, Halberstadt und Minden zu spielen, darauf das Prädicat Hofkomödiant. Als solcher ward er unter das Oberburggräfliche Amt gestellt. In demselben Jahr kam Hilferding mit seiner Gesellschaft nach Königsberg und errichtete wie sein Vorgänger das Theater neben dem altstädtschen Junkergarten. Der Landestrauer wegen konnte er erst im November an-

*) Devrient I. S. 331.

**) Wilken glaubt, daß der Herzog sich für Eckenberg verwandte, der aber wohl nicht mehr nach Königsberg zurückgekehrt seyn wird.

fangen und als er kaum die Bude eröffnet, so sollte er sie für 5 Wochen schließen, denn die Adventzeit brach an. Die Kosten des Baus, der angeschafften Garderobe hatten ihm Schulden zugezogen und verboten es ihm, ohne Erwerb sich und seine Gesellschaft zu unterhalten. Er wandte sich in seiner Noth an den König und verschaffte sich eine Vergünstignng, die für das Theaterwesen von der größten Wichtigkeit war, nämlich die Erlaubniß, bis zum dritten Adventsonntag sein Spiel fortsetzen zu können. Das Bittschreiben schließt mit den Versen:

Monarch, vor dessen Wohl viel tausend Wünsch ergehen,
Auf dessen Gnadenwort mein Schauspiel sich anfing,
Erhöre mein Gesuch, laß mich nicht hülflos stehen,
Dies hofft, dies bitt

Dein Knecht Hans Peter Hilferding.

Hilferding geht weiter in seinen Wünschen und verlangt, auch am Sonnabende spielen zu dürfen, was ihm gleichfalls gewährt wird.

Hilferding, wenn auch die Bühne seines Vaterlandes ihm als Muster galt, so hielt er doch für gut, das Verschiedenartigste auf die Szene zu führen und wo möglich alle Principale darin zu überbieten. Er gab biblische Stücke und daneben den Doctor Faust. Die Strenggläubigen führten Klage, er habe „biblische Geschichten auf eine profane Art vorgestellt, zum Mißbrauch des Namens Gottes förmliche Gebete auf dem Theater thun lassen, einen Menschen aufgeführt, der ein Bündniß mit dem Teufel machen, dabei seine Eltern, Taufe, Religion und Gott formellement auf dem Theater abschwören müssen" **). Auf der Bühne

*) Das geistliche Ministerium, an der Spitze D. Spener, nahm 1703 von Doktor Faustens Tragödie, die auf dem Berliner Rathhaus Sebastian di Scio gab, den Grund, „auf gänzliche Abstellung des bisherigen Unwesens", nämlich auf Aufhebung des Theaters anzutragen, weil man „zu seufzen bewogen worden" über „die förmliche Beschwörung der Teufel, welche (auf Faustens Ruf) erscheinen sollten und die lästerliche Abschwörung Gottes an den bösen Feind." Plümicke S. 77. — Merkwürdig ist es, daß noch in unserem Jahrhundert Gewissensangst einen Puppenspieler dahin brachte, den einträglichen D. Faust aus dem Repertoir der Vorstellungen zu streichen. Der genannte Geißelbrecht aus Wien, der die Märkte Deutschlands mit seinem Marionetten-Theater regelmäßig besuchte, ward je älter er wurde, desto bedenklicher, den Faust aufzuführen. Er

erschienen Haupt- und Staatsactionen wie Karl XII von Ludovici *) neben regelmäßigen Trauerspielen, wie dem sterbenden Cato von Gottsched; der Tartüffe des Moliere in der Uebersetzung seines nachmaligen Mitdirektors Siegmund und die Lustbarkeiten in der Moßbude (einem Lustort bei Königsberg); Ballete neben ernsten Opern wie Lucretia **). Die Komiker Arlequin, Scapin und Scaramuz durften nirgend vermißt werden, nicht in biblischen Stücken und selbst nicht am Sterbebette der Helden ***). Von dem Geschmack, der in seinen Leistungen herrschte, zeugen zwei Comödienzettel. Durch den einen wird eine „Bourlesque" angekündigt, die „unter dem Directorio des Pantalons" über die Szene gehn und deren Hauptperson von ihm selbst gespielt werden sollte. Wie hier so auch auf andern Comödienzetteln dieser Periode wird der erste Titel durch das „Avertissement" und die weitläuftigen Erörterungen keineswegs näher erklärt. Der Comödienzettel ist nur für den großen Haufen, der sich im Lachen überschlagen und vor lauter Sehen nicht zur Besinnung kommen will, er ist nur die Lärmtrommel, die vordem auf dem Markt der Harlekin in eigner Person rührte. Daß die Gebildeten nicht durch Einladungen der Art von vorn herein gegen die Vorstellungen eingenommen wurden, wäre zu verwundern, wenn nicht die damals schon verpönte Fastnachtsfröhlichkeit im Theatralischen ihren Ersatz zu finden gemeint. So liest man: La fedeltà coronata oder Pantalon, der eingebildete große Mogul, mit Arlekin, einem aus des Neptuni nassem Reich und gewesenem Einwohner eines großen Wallfisches herkommenden Passagier, durch einen hinkenden, indianischen Wahrsager verunglückten Amanten; von denen Men-

unterstrich die ihm als gotteslästerlich erscheinenden Worte und ließ sie in der Vorstellung weg und zuletzt um der Beruhigung seiner Seele willen schrieb er unter das Manuscript: „Alles, was unterstrichen ist, beweget mich, daß ich Fausten nie wieder aufführen werde."

*) Löwe IV. S. 22. Das Stück Karl XII vor Friedrichshall ist neuerlichst von Lindner herausgegeben.

**) Auch hier war das Komische nicht ganz vergessen. Tarquin sang:

Mein Herze brennt vor Liebeshitze
Wie eine heiße Gerstengrütze.

***) Zum Theil nach einem Aufsatz in der Hartungschen Zeitung 1828. Nr. 46—53. „Zur Geschichte des Theaters in Preußen." Ob der mir unbekannte Berichterstatter noch leben mag?

schenfressern zum Affenkönige erwählten Regenten, possirlich verstellten Mogul; lächerlichen Hochzeitbitter und einer verkleideten indianischen Prinzessin zu Pferde" *). Es ist Pantalon „ein Einwohner der Stadt Mosangneick, ein im Kopf verrückter Alchymist, der die Handelschaft verließ und auf den Gedanken fiel, den Lapidem Philosophorum zu finden, bis er endlich seinen Fehler bereut und einem jeden an den Tag leget, daß ein jeder mit seinem Stand solle zufrieden seyn: Ne sutor ultra crepidam." — Der zweite Comödienzettel ist in mehr serieusem Styl abgefaßt, aber für uns verfehlt er um so weniger den Zweck der Ergötzung. Neben: L'Errore innocente della fedeltà — als Hauptperson treten hier Cephalus und Procris auf — wird als Nachcomödie ein Lustspiel von Moliere aufgeführt. Die Namen der Schauspieler fehlen (sie werden nicht lange vor 1780 verzeichnet) bis auf die der Gastspieler, eines wahrscheinlich französischen Tänzerpaars Mons. Mignon und Mad. Mignonin **).

Ein Schauspiel wie Cephalus und Procris scheint Sancio und Senilde, das sich gleichfalls auf Hilferdings Repertoire befand, gewesen zu seyn. Beide waren nämlich ursprünglich Opern gewesen, wenigstens wurde 1689 zu Weißenfels eine Oper: die ausgesöhnte Eifersucht oder Cephalus und Procris gedruckt und Sancio und Senilde war von Koch nach einer Oper Königs in Alexandrinern abgefaßt. Doch kamen auch, wie erwähnt, Opern auf die Bühne, so Pygmalion und Ariadne von Postel, die für die Oper in Hamburg gedichtet und componirt waren. Die von der Neuber aufgeführten Trauerspiele: Racine's Iphigenia in Aulis in der Uebersetzung von Gottsched und Berenice in der von Pandcke, Ulysses von Ithaca von Ludwig, Titus Manlius oder der Edelmann in der Stadt von Koch wurde auch hier in Szene gesetzt. — Zu groß war die Aufgabe das, was die Hamburger in ihrer reich ausgestatteten Oper und was die Neuber auf ihrem klassischen Theater zur Darstellung brachten, auf der Provinzialbühne nachahmen zu wollen, ohne darum dasjenige zurückzustellen, was zur Befriedigung der großen Masse gereichte und auch nicht ohne Anstrengung erzielt werden konnte. So konnte sich auch

*) Beiträge z. K. Pr. III. S. 77.

**) Vgl. die Beilage zur dritten Abtheilung: Charakteristische Comödienzettel.

Hilferding nicht halten und in Wahrnehmung des Mannichfaltigen ließ er eins außer Acht, die Möglichkeit der Durchführung.

Wenn wir auch auf den Comödienzetteln die Namen der Schauspieler vergeblich suchen, so sind uns doch von ihnen mehr als die Namen bekannt.

Unter den Actricen stand obenan Anna Christina Ohl, eine treffliche Sängerin, die als „die schöne und galante Ohlin"*) in Berlin Glück machte und die wir als Principalin später kennen lernen. In Rußland gehörten zu der Truppe die Steinbrecher, Mutter und Tochter, die Ackermann, verwittwete Schröder**). Unter dem männlichen Personal sind zu nennen der kleine Ludw. Friedr. Schröder, Gleimann, Tünsch, Ferch, Kern und die genannten Scolary***) und Siegmund. Der gerichtlichen Vernehmung des letztern, als derselbe im Rameyschen Kaffeehause in Königsberg im Aug. 1741 beim Faro betroffen und festgenommen wurde, verdanken wir folgende Nachrichten aus seinem Leben. Joh. Christoph Siegmund sagte aus, er sey 36 Jahre alt, katholisch und der Sohn eines Drechslers in Königsberg. Als er ein zehnjähriger Knabe gewesen, seyen russische Galeeren durchgegangen und er, den Neugierde dahingetrieben, durch einen Schiffscapitain auf sie gelockt; man habe ihm Rosinen und ein süßes Getränk gereicht und ihn dann mit drei ihm unbekannten Knaben nach Rußland mitgenommen. Durch den auf der Galeere angestellten Arzt, an den er sich angeschlossen, sey er nachmals dem russischen Hofe und vornämlich der Prinzessin Elisabeth empfohlen, die ihn Alles, wozu er Lust gezeigt, lernen lassen. Von seinem 22sten Jahr ab habe er unter Schauspielern in allerlei Ländern gelebt und zuletzt sey er mit dem Hofcomödianten Hilferding in Warschau gewesen.

*) Devrient II. S. 71.

**) Andere Schauspielerinnen waren die Horschell und Eich. Maria Anna Hilferding geb. Starkloff spielte nicht. Emilia Hoffmann war Einhelferin oder Soufleuse. Was hätten wir von ihr nicht erfahren können, wenn es schon damals Sitte gewesen wäre, daß die Soufleure Jahrbücher ihres Theaters schreiben! Sie war bei C. K. Ackermann in Rußland, in Königsberg, in Hamburg angestellt und, als er die Bühne aufgab, so setzte sie ihr Amt 1767 unter Seyler in Hamburg fort.

***) Meyer, F. L. Schröder Bd. I. S. 13. Scelery und Tietsch sind hier Druckfehler. Andere Schauspieler waren Schatte, die Richters, Schubert.

Siegmund war dramatischer Schriftsteller. Er verfaßte ein Lustspiel: „Wechsel des Glücks" in dem er die Vorschriften Gottscheds beobachtete und gab 1741 eine neue Uebersetzung des Tartüffe als „Scheinheiliger" heraus. Da 1741 der Schauspieler Kern starb, dem der Pietismus das Abendmahl versagt hatte, so könnte man den von neuem auf die Szene gebrachten Scheinheiligen damit in Verbindung setzen.

Möglich ist es, daß Vorgänge der Art, obgleich sich die Regierung für das Theater entschieden, eine Parteinahme gegen dasselbe erzeugten und den Besuch verringerten. Hilferding konnte sich nicht halten, den eine Schuldenlast von 3000 Gulden drückte. Er versprach von anderen Orten aus, wo er sich einen besseren Erfolg versprach, seinen Verpflichtungen in Königsberg nachzukommen. Er reiste nach Stettin, Berlin und Frankfurt a. d. O. und kehrte im September 1742 zurück. Während eines halben Jahres gab er 95 Vorstellungen. Auch der zweite Aufenthalt entsprach nicht seinen Wünschen. Hilferding klagte, daß die Bauherrn des Junkergartens für die Bude ein größeres Standgeld genommen und mit den ihnen bewilligten Freibilleten einen Handel getrieben. Er schuldete jetzt mehr als 4239 Gulden und verband sich eidlich, von Rußland aus den Gläubigern gerecht zu werden. Seinem Hauptgläubiger, dem Krüger im Palmbaum in der Vorstadt, Namens Davidsohn, verpfändete er das Privilegium in der Originalschrift, mit der Bestimmung, daß es nach zwei Jahren verkauft werden könne, wenn es nicht eingelöst seyn sollte. Im März 1743 verließ Hilferding Königsberg.

In Rußland ward, laut einem am 5. Febr. 1743 geschlossenen Societäts-Contrakt, Siegmund Mitdirector, welcher letztere sich zu einem Maître der russischen kaiserlichen Hofcomödianten erhoben hatte. Auf gemeinschaftliche Kosten sollte ein Theater in Petersburg und in Moskau gebaut werden. In Rußland, Liefland und Finnland sollte über die Schauspieler allein Siegmund zu gebieten haben, in Preußen dagegen allein Hilferding. Der Kontrakt sollte der k. preuß. Regierung zur Bestätigung vorgelegt werden.

Hilferding kehrte nicht mehr nach Preußen zurück. Da 1752 sich das Ackermannsche Ehepaar, das die höchste Gage erhielt, von ihm trennte und eine eigne Truppe bildete, so können wir schließen, daß es ihm auch in Rußland nicht wohl erging.

Die Schuldverbindungen versperrten ihm Königsberg und hielten ihn in Rußland fest. — Wenn man Hilferdings Leistungen mit denen seines Vorgängers vergleicht, so kann man ihnen den Vorzug nicht bestreiten. Die Gottschedische Reform der Bühne ließ die seine nicht unberührt. Ob auch die Oper und der Harlekin nicht beseitigt wurden, so wurden doch viele sogenannte regelmäßige Stücke gegeben nach französischen Mustern und in französischem Zuschnitt. Unter Hilferding wirkten namhafte Künstler. Unter seiner Leitung entwickelte sich das seltene Talent der erwähnten Elendsohn, die als zwanzigjähriges Mädchen zu ihm nach Petersburg ging und daselbst die Gattin des Schauspielers Neuhof wurde. Hilferding starb in Petersburg 1769.

Der Goldarbeiter Joh. Carl Dietrich (Diedrich) in Danzig war ein Freund des Theaters und opferte dieser Liebe, wie dies so oft sich wiederholt, sein Vermögen. Er zog kein besseres Loos als seine Vorgänger Eckenberg und Hilferding. Für das theatralische Unternehmen erschien ihm eine Verbindung mit Polen sicherer als mit Rußland. Er selber versuchte sich wohl nicht im Spielen und er scheint wenigstens im Anfange mehr Schauspielunternehmer (Impresario) als Schauspiel-Director gewesen zu seyn. Die Schauspieler wurden nur für eine bestimmte Frist engagirt, denen er aber für die Zeit, daß kein Theater war, ein Wartegeld gab, jeder Person 10 Thlr. Er verschrieb *) die Truppen einer Prinzipalin Kreuzer, einer Lambert, eines Brettingers und ließ sie in Danzig vom August bis zum Advent spielen. Die Truppe der Kreuzer bestand aus zwölf, bisweilen auch nur aus vier Personen **), die in und um Danzig, sowie in Polen wiederholt agirten. Er spielte in Danzig 1742 und beabsichtigte 1743 „mit einer auserlesenen und in Warschau und Danzig approbirten Bande deutscher Comödianten" in Königsberg zu spielen. Er tritt in Unterhandlung mit dem Krugwirth Davidsohn, dem zeitigen Inhaber des Hilferdingschen Privilegiums, aber ohne zum Ziel zu kommen. — Eine öffentliche Anzeige von ihm lautet:

*) Nach Löschin Beiträge I. S. 63: „in den Jahren 1735—50."

**) Im Leben der „Brücknerin." in den Abbildungen berühmter Gelehrten und Künstler Deutschlands nebst Nachrichten ihres Lebens und Werke. Berlin 1780. Vgl. Löwe IV. S. 31.

„Mit Erlaubniß einer hohen Obrigkeit wird den 30. Jul. 1742 auf der Danziger Schaubühne von der sich allhier befindlichen Gesellschaft zum ersten Mal aufgeführt werden: Nero der Sanftmüthige in den ersten 5 Jahren seiner höchst rühmlichen Regierung oder: Die Weisheit stürzt das Land und kann in Trauern lachen, Sie weiß den Seneca vor Allen hoch zu machen" *). Das Gepräge der Haupt- und Staatsaction zeigt schon der Titel. Ein Cyclus von Vorstellungen pflegte mit einem Prolog eröffnet und die einzelnen mit einer Nachcomödie beschlossen zu werden. Dietrich berief aus Deutschland Künstler, die in der Geschichte des Theaters als Sterne vorleuchten, aber er hatte die Ehre und nicht den Gewinn davon. Die Schauspieler, die wir als das Ehepaar Ackermann näher kennen lernen werden, kamen 1746 nach Danzig, gingen aber im folgenden Jahre schon zu Hilferding nach Rußland. Dietrich engagirte noch 1749 Demoiselle Klefelder, eine reichbegabte Schülerin der Neuber und ihren nachmaligen Gatten Klotzsch. Beide gingen 1752 nach Leipzig **). Bei Dietrich trat zuerst die jugendliche Elendsohn, nachherige Neuhof auf ***). Im August 1750 wurden die Vorstellungen mit „Cinna oder die Gnade des August" von Corneille eröffnet und im folgenden Jahr mit dem Trauerspiel „Essex in Versen und statt der Nachkomödie mit einer Operette von einem berühmten Compositor: der Kuß." — Wie jetzt, so war schon damals das Streben der kleinen Bühnen, es den großen gleich zu thun, Schuld an ihrem Untergang. Dietrich wollte das klassische Theater nach Danzig versetzen, wie es durch besonders günstige Umstände gestützt sich eine Zeitlang in Leipzig behauptete. Die günstigeren Aussichten, die den Schauspielern in Rußland geboten wurden, waren von nun an schädlich den hiesigen Directoren. Dietrich opferte sein Vermögen ein und auf seine Unkosten, wie ein Schriftsteller bemerkt, machten die Schauspieler als angehende Principale Erfahrungen, an denen er zu Grunde ging.

*) In den „Danziger Erfahrungen," dem seit 1739 erschienenen Intelligenzblatt, diese und die folgenden Theater-Annoncen.

**) Bildnisse u. s. w. „Brücknerin." Sie ist eine geb. Kiefelder, zuerst an Klotzsch, dann an Brückner verheirathet. Chronologie S. 157.

***) Andere Schauspieler sind: Schröter, Schubert, Steinbrecher mit Frau und Tochter.

Von Dietrichs Bühne, die im Bau nichts besonderes gezeigt haben wird, blicken wir zu der frühern Gestalt der Breterwelt, um uns die Vorstellungen ihrer äußern Erscheinung nach zu versinnlichen. Hundert Jahre vor Dietrich, da Gärtner als Schauspielunternehmer auftrat, wird die Einrichtung der Szene noch der entsprochen haben, auf der sich Shakspear's Dichtungen glänzend entfalteten. In Cassel wurde, wie erwähnt, ein Theater der englischen Comödianten mit dem römischen verglichen. Man nahm es beim Vergleich wohl nicht so genau und mogte in dem Schaugerüst ein antikes Theater schon darum sehen, weil römische Architektur bei ihm angewendet war. Sicher ist es aber, daß es mit jenem mehr verwandt war als mit dem Gottschedischen, wenn dieses auch das Ansehn eines klassischen Theaters beanspruchte. Das unsere ist nicht wesentlich von diesem verschieden. Auf dem antiken Theater ist die Bühne nicht weniger als der Zuschauerraum ein Werk, daß die Einsicht und den Geschmack dessen rühmt, der in eurythmischer Anordnung die Massen über einander stellte. Wir dagegen sehen nur auf der Szene die Kunst des Malers und Maschinisten und nirgend des Baumeisters. Mauern und Pfeiler sind ganz und gar unter Bildern verborgen. Auf dem antiken Theater waren die Dekorationen nicht täuschende Maskirungen eines widerlich öden Raums, sondern theilweise Bekleidungen der Wände, die den Zuschauer darüber aufklärten, ob die Handlung im Innern des Palastes oder im Freien sich begebe, ob man sich immer denselben Ort als Schauplatz zu denken habe oder ein verändertes Lokal. Der Phantasie wurde das Spiel durch die Architektur erleichtert, indem der antike Bau im Aeußern und im Innern in Säulen, Gebälk und Gesimse uns beinahe Gleiches darstellt. Säulengänge sehen wir beim Tempel von Außen und im Innern. Im Pantheon in Rom erblickt der Eintretende über sich den unbedeckten Himmel und ringsum die korinthischen Säulen, die er bereits in der Vorhalle wahrgenommen. Auf dem Theater konnte demnach ein Vorhang mit einer landschaftlichen Ansicht hinter den Säulen angebracht, die Szene in das Freie versetzen, ohne daß eine wesentliche Veränderung nöthig war und in den meisten Fällen war das Gebäude, wie es war, für sich genugsame Dekoration. Man fand sich um so leichter in des Dichters Intentionen, als der vordere Vorhang fehlte und

die Szenen stets Auftritte waren und sich vor den Augen des Beschauers entwickelten. Die Schaustellung lebender Bilder und dgl. wurden alle hinter dem Mitteleingang der Szenenwand vorbereitet und der Einblick, wenn er sich öffnete, gewährte allein Momente der Ueberraschung. Die verschiedenen Abtheilungen für die Szeniker, die sich über einander aufbauten (wenn auch anders als die Sitzreihen dennoch ein architektonisches Verhältniß zwischen Zuschauerplatz und Bühne bildend) bewirkten eine leichte Verständigung zwischen den Spielenden und Schauenden. Der Chor bewegte sich meist in der Orchestra und das Auftreten von der einen oder der andern Seite lehrte nach positiver Wissenschaft, ob er vom Lande oder aus der Stadt komme. Ueber der eigentlichen Bühne erhob sich das Theologeion, vielleicht offne Bogen im oberen Geschoß der Szenenwand, vielleicht ein Zinnengang über ihr, auf dem nur höhere Wesen erschienen seyn werden.

Die Abstammung der Bühne des 17. Jahrhunderts von der des klassischen Alterthums ist nur eine mittelbare. Ein Bau, der dazwischen liegt, ist die Anlage des Kirchenchors. Boisseree in seiner Beschreibung des Cölner Doms glaubt erweisen zu können, daß die vitruvianischen Bestimmungen vom Theater auf die Anordnung des Chors übertragen seyn. Das Innere des Querschiffs ist dem Raum zu vergleichen, der als Erweiterung der Orchestra vor der Bühne sich ausdehnt. Mehrere Stufen steigt man empor, bis man zum Heiligsten gelangt. Der ehemalige Lettner, wie sich ein solcher im Meißner Dom erhalten, theilt den Chor von der großen Kirche ab. Vor ihm stand ein Altar und auf ihm Predigtstühle. Er war das Theologeion, welchen Namen man in Majestas veränderte *). Wie geistliche Amtshandlungen zugleich oben und unten verrichtet wurden, so fand Aehnliches auch bei den Religionsdramen statt, die oft in Kirchen gespielt wurden. Hans Sachs erzählt, daß er in vielen seiner Comödien in der Marthakirche mitgespielt habe.

Ueber den szenischen Apparat fehlt es uns an allen Beschreibungen und Abbildungen.

Die älteste Abbildung mögte die erste Uebersetzung des Terenz

*) Majestas in der Kunstsprache des Mittelalters die Herrlichkeit eines Thrones.

enthalten „Getruckt in Straßburg von Hanß grünynger. Nach Christi geburt 1499.“ Allein die Unterschrift des Titelbildes „das huß der Comedien“ verspricht viel mehr als es giebt. Um die Postirung der Zuschauer zu veranschaulichen, ist nur das Proscenium mit sechs agirenden Schauspielern angedeutet. Das Haus der Comödien ist nur der Platz für die Zuschauer, wunderbar genug construirt *). Im Libro d'architettura von Seb. Serlio († 1552) ist die angegebene Szene der Comödie (Ansicht einer Stadt von plastisch aufgestellten Häuserfacaden) in so fern merkwürdig, als das Proscenium eine Stufe niedriger ist als die eigentliche, nach hintenzu leise hinansteigende Bühne. Filip v. Zesen in seiner Beschreibung der Stadt Amsterdam giebt uns nebst einem Kupfer eine Beschreibung der Schauburg, die 1637 gebaut war und 1772 abbrannte. Der Zuschauerplatz ist „in Gestalt eines halben Mondes“ von einer doppelten Reihe von Logen und der Galerie eingefaßt. Die Bühne oder das „Schaugerüst“ zeigt uns hinter dem Proscenium gleichsam drei Schiffe. Die Seitenschiffe, Säulenhallen mit darüber befindlichen Galerien sind von einer geraden Balkenlage überdeckt, das Mittelschiff dagegen hat ein aus Holz gebautes Tonnengewölbe. Durch Thüren in der Mauer, die einander gegenüber stehn, tritt man auf das Proscenium. Die Zugänge zu der Bühne führen durch die Säulengänge. Mitten vor der Hinterwand tritt ein Porticus hervor, dessen Giebel auf zwei Säulen ruht, darüber etwa von gleicher Breite ein Balkon. Neben den architektonischen Zierrathen ist der Raum mit Statuen, Büsten, Basreliefs und Guirlanden ausgestattet. Beachtungswerther sind die Gardinen. Eine solche sehen wir zwischen den Säulen des Porticus aufgesteckt. Dies war wohl der Ort, der die häufigsten Verwandlungen zeigte, die auf der großen Bühne seltener und auf dem Proscenium gar nicht vorkamen. Die Gardine des Portikus (er ist das, was der Mitteleingang der antiken Szenenwand) fiel gewiß von Zeit zu Zeit und dann konnte

*) Es ist am besten mit dem in Panoramen zu vergleichen, wo wir in der Mitte scheinbar von einem Thurm und zwar von einer rings umlaufenden Galerie hinunterschauen. Auf dem Holzschnitt sehen wir in einer krausen Gothik zwei Gallerien übereinander um einen Thurm (in den man sich die heraufführende Wendeltreppe zu denken hat) und zu ebner Erde drei Parketlogen. Zuschauer sind Männer und Frauen.

es heißen: „Der innere Schauplatz öffnet sich und stellet vor —“ Die Wand an die auf dem Kupferstich sich ein Königsthron lehnt, verdeckt wahrscheinlich ein tiefes Gemach, in welchem z. B. nach dem „Aufzug, die stille Mahlzeit“ des Ibrahim Bassa gehalten werden konnte, wie es Caspar v. Lohenstein vorschreibt. Der Balkon, durch eine mit einem Bilde versehene Decke geschlossen, konnte aber sicher geöffnet werden und einen freien Durchblick gewähren. In ihm glaube ich den verwischten Abdruck des Theologeions zu gewahren. Die Gardinen zwischen den Säulenhallen sind gleichfalls aufgezogen und lassen das Auge in weite Landschaft sehen. Demnach haben wir uns die Szene gegenwärtig als einen offenen Säulenbau zu denken, wir befinden uns etwa vor einem Palast, so gut wie im Freien, denn das Gewölbe wird blau gestrichen gewesen seyn. Werden die Gardinen niedergelassen, so entsteht ein geschlossener Raum und wir sehen uns in das Innere des Palastes versetzt. In welcher Art bei der Darstellung eines Waldes, einer Wüste, die Säulenhallen und die Hinterwand verdeckt werden konnten, wissen wir nicht, jedoch ist es anzunehmen, daß die Verwandlung mehr symbolisch und andeutend, als auf eine künstlerische Täuschung berechnet war. Die Decke und das Proscenium blieben sicher unverändert. Bei den ältesten englischen Theatern war das Parterre ohne Dach und das Tageslicht erleuchtete die Bühne. Auf der Amsterdamer Schauburg hängt mitten vom Gewölbe ein bronzener Armleuchter wie in Kirchen herab, an einer querlaufenden Eisenstange hinter dem Proszenium konnte ein Vorhang vor- und zurückgezogen werden, es traten nach v. Zesens Bericht neben 20 Schauspielern 3 Spielerinnen auf; alles dieses war zu Shakspear's Zeit noch unbekannt.

Der Lettner, hier bis zur Unkenntlichkeit umgeformt, hatte sich damals noch vollständig erhalten. Er hieß auf dem englischen Theater Traverse und wir werden an Nef traversale in den Kirchen erinnert, da sonst kein Grund war, jenen Bau einen Querbau zu nennen. Auch die Ayrersche Bühne zeigte ihn, den innern Schauplatz — dies Theater im Theater — in allen seinen Theilen. Er hatte die Gestalt eines geraumen Durchgangs, der oben mit einer Balustrade versehn, mit einer Brücke verglichen werden konnte. Bei Ayrer finden wir den Namen Brücke, vielleicht eine Uebersetzung von Ponte als Gerüst, Schaugerüst.

Ponte heißt Malergerüst und die Uebertragung der Künstler-Ausdrücke von Italien nach Nürnberg kann nicht befremden. Den Gang über dem innern Schauplatz (in Hamlet eine Terrasse) nennt Ayrer Zinne. Der für den Lettner vorkommende Ausdruck Majestas ward im Englischen State und im Deutschen Stadel *). Wegen der geringen Höhe der Theaterbuden, wird der Gang (die oberste Bühne), der in vielen Stücken nicht nöthig war, gefehlt haben. Die gedruckten Stücke seit der Mitte des 17. Jahrhunderts enthalten keine Andeutung, daß er gebraucht wäre **). Wichtiger ist der Raum darunter, der innere Schauplatz, der geöffnet eine Erweiterung der eigentlichen Szene darstellte, gewöhnlich aber ein abgesondertes Gemach. Er hatte die mannichfaltigsten Be-

*) Comödien-Stadel in Augsburg, das älteste deutsche Schauspielhaus, wird so nach seinem Haupttheil genannt seyn. v. Stetten Kunst- und Handwerks-Gesch. in Augsburg Bd. 1. S. 530. Wenn wir die shakspearschen Stücke mit Aufmerksamkeit lesen, so finden wir, gleichsam als wenn der Dichter sich vergißt, hie und da Andeutungen des üblichen Lokals. Es geschieht der Säulengänge, der Treppen Erwähnung, nämlich des Aufgangs auf den State. Da es an Abbildungen wirklicher Theaterscenen aus alter Zeit fehlt, so haben wir durch andere bildliche Vorstellungen, deren Verfertiger das älteste Theater mit seinen Abtheilungen im Sinne gehabt zu haben scheinen, den Mangel zu ersetzen. Der Wiegendruck Speculum salvationis und zwar auf dem Holzschnitt: Regnum celorum simile decem virginibus (davon ein Nachstich in Heinecke's Nachrichten von Künstlern II. S. 222) zeigt etwas Verwandtes. Der göttliche Bräutigam steht auf einem Bau, unter dem sich ein großes Thor (die Höllenpforte) befindet und zu dem von beiden Seiten eine Treppe emporführt, auf deren Stufen die Jungfrauen stehen, deren fünf hinauf- und fünf hinab steigen. Eine Abbildung des 17. Jahrhunderts giebt uns Rubens in seiner Pest von Alost (Stich von Paul Pontius), wo wir vor dem gewölbten Durchgang die Pestkranken sehn, zu deren Schutzheiligen Rochus, der auf dem mit Treppen versehenen Bau vor dem Heilande kniet, berufen wird. Paul Veronese's so genannte Gastmähler mit den imposanten Treppen-Aufgängen und den offnen Säulenstellungen sind auch dahin zu ziehn.

**) Als Immermann zur Fastnacht 1840 in Düsseldorf, angeregt durch den jungen Tischlermeister von Tieck, die Vorstellung von „Was ihr wollt," gegeben von einer Zahl Malern und Kunstfreunden, leitete und zwar auf einer Bühne, die nach der shakspearschen angeordnet war, so fehlte auch hier der obere Gang. Ich bemerke, daß man hier zum innern Schauplatz ein Paar Stufen hinaufstieg. Dies möchte nicht zu rechtfertigen seyn und zeigt nur, daß Immermann die Nothwendigkeit einer Absonderung des Bühnenbodens durch Stufen einsah, aber nicht erkannte, wo eine solche anzubringen war. Die damals von Wiegmann eingerichtete Bühne lernt man aus Steindrücken von W. Camphausen kennen.

stimmungen. Wenn er geschlossen war, so konnte man durch zwei Thüren, zu beiden Seiten des ihn verdeckenden Vorhangs zu ihm gelangen, indem er bald für ein Schlafgemach, bald für einen Kerker ausgegeben wurde. Geöffnet gewährte er oft eine Fernsicht „im Perspektiv" genannt. Der Vorhang wurde auf- und zugezogen und zeigte eine vollständige Szenen-Verwandlung. Dieser Raum ist, was der verdeckte Tisch in der natürlichen Magie und hier ist es, wo der Zuschauer durch wunderbare Erscheinungen überrascht wird. Auf den anderen Bühnenabtheilungen fängt die Handlung immer an, hier sehen wir uns oft mitten in dieselbe versetzt. In Kongehl's Innocentia (Shakspear's Cymbeline) begiebt sich Innocentia (Imogen) zur Ruhe und „es wird zugezogen." Louis (Jachimo) steigt aus dem in der „äußersten Szene" (Proscenium) stehenden Kasten. Er öffnet den Vorhang des zum bilderreichen Schlafzimmer veränderten Raumes und betrachtet die schlummernde Innocentia im Bette. In demselben Stück liest man: „die innere Szene eröffnet sich, Soliman sitzt auf dem Thron." Bei Kongehl werden die verschiedenen Gegenden im Lauf einer Reise dadurch dargestellt, daß Louis und Ambrosius (Posthumus) die verschiedenen Bühnen-Abtheilungen betreten. Es wird nur „die äußerste" (Proszenium) und „die innere Bühne" genannt, zwischen denen die große, eigentliche Bühne lag. Der Name äußerste (nicht äußere) Szene zeigt, daß er drei Bühnenabtheilungen annahm. Für die bösen Geister giebt es noch einen Abgrund als Versenkung, ein Zeichen, daß das Podium sich ansehnlich hoch über den Zuschauerplatz erhob. Es wird bemerkt; „Calumnia, Philoplut und Trügewicht spingen aus dem Abgrund". „Der Schauplatz eröffnet sich, Trügewicht springt hinein."

Bei der antiken Bühne ist bis auf die Action zu das Plastische in dem Grade vorherrschend, als in der modernen das Maler sche. Das Plastische ist der shakspearschen Bühne verblieben und wirkt durch das Symmetrische. Auf unseren Bühnen sehen wir Gruppirungen nach der Tiefe hin, bei Shakspear im Basreliefstyl in einer Linie. Das Theater hatte eine bedeutende Breite, und schon darum war die Anbringung eines das Ganze verhüllenden Vorhangs schwierig, aber eine geringe Tiefe. Imposant wurde der Anblick der Bühne besonders dadurch, daß die Szenen über einander emporstiegen.

Die Bühnenabtheilungen sind aber auch von großem Nutzen zur leichteren Orientirung der Zuschauer, deren Phantasie in einer zugestandenen herkömmlichen Weise geleitet wurde *).

Das Proszenium lag einen Fuß tiefer als die eigentliche Bühne. Die Stufe, die wir in Serlio angegeben fanden, ist so hoch, daß sie in Shakspear bisweilen als Sitz dient. Auf dem Proszenium bewegt sich das Volk, die derben humoristischen Charaktere, denen es wohl anstand, mit dem Parterre zu fraternisiren **). Auf ihm wurde wegen der näheren Beziehung zu den Zuschauern der Prolog gesprochen. Das Proszenium ist oft als ein Freigang, Hausflur anzusehn und das Erscheinen des Gemeinsten befremdet hier nicht, wenn wir im Hintergrund auch ein prächtiges Zimmer sehen. Was hier und dort geschieht steht oft nicht in genauem Zusammenhange. Bei Kongehl klopft die Hexe Korimba an die Proszeniumthüre, Innocentia schickt ihr Mädchen und läßt öffnen und jene fragt: „Ist eure Frau zu Hause?" obgleich sie durch einen Blick sich davon überzeugen konnte. Die Absonderung ist oft theatralisch wirksam. In Romeo und Julie nimmt sich der Fürst ansehnlicher aus, wenn er von der höheren Bühne herab den Raufbolden Verträglichkeit gebietet. Durch die Einrichtung wird bei verwickelten, neben einander laufenden Handlungen mancher Verlegenheit vorgebeugt. Als der Sommernachtstraum in Berlin 1842 gegeben wurde, wußte Tieck bei Anordnung der Szene, in der Titania und die Schäferpaare nach einander erscheinen, sich nur dadurch zu helfen, daß Elfen einen Laubvorhang improvisirten, indem Lysander und Hermia nicht bemerkt werden sollen. Wenn diese das niedriger liegende Proscenium sich zum Ruheplatz wählen, so bedarf es dessen nicht.

Die Einfachheit der shakspearschen Bühne widerstrebte der luxuriösen Ausstattung des Hamburger Opernhauses und eine falsche Pracht ward überall auf das recitirende Schauspiel übertragen. Hamburg baute einen Musentempel und hielt ein stehen-

*) Durch den Comödienzettel mit Angabe des Schauplatzes konnte viel Symbolisches aufgegeben werden, was damals nicht zu erübrigen war.

**) A. W. v. Schlegel braucht einmal den Ausdruck: das Vorzimmer der Poesie.

des Opernpersonal vom J. 1678—1728. Das freie Wesen auf der Bühne ward nun zur Maschine und Maschinen-Comödien, solche, in denen wunderbare Erscheinungen dem überraschenden Auge vorgeführt wurden, waren besonders beliebt *). Manchem erschien kein Stück als tüchtig, in dem nichts vom Himmel kam. In der Anzeige von Comödien wurde versprochen, die Zuschauer „durch vielfältige Maschinen und vorkommende Veränderungen" durchaus zu befriedigen. Die ihren Wirkungen nach bewunderten Maschinen waren den Königsbergern so bekannt geworden, daß Hamann von einer überraschenden Wendung sagt, sie „bricht wie eine Maschine in der Oper hervor" **). Im Hamburger Opernhause gab es Seitenszenen, die 39, Mittelvorstellungen die etliche 100 Mal verändert werden konnten. Den Mechanismus zum schnellen Decorations-Wechsel soll Ferdinand Bibbiena (Galli), erfunden haben, der zwischen 1657—1743 lebend zu einer Künstler-Familie gehörte, die als Theaterbauer und Theatermaler in der ganzen Welt zerstreut wirkten. Lanzi sagt: „es ist kaum ein Hof, der nicht einen der Bibbiena zu seinem Dienste berief." Ein Franzose indeß Francois Dorbay in Paris, der 1698 starb, soll das sogenannte erste regelmäßige Theater gebaut haben.

Seitdem man die Vorrichtungen kannte, um mit Bilderwänden eine vollständig neue Szene zu schaffen, hielt man die im Kleinen oder theilweis vorgenommenen Umwandlungen nicht mehr für passend und alle auf der Bühne sichtbare Architektur war jetzt nur eine gemalte. Die Theater mit dem gleichen Fußboden wurden überall nachgeahmt und häufig in den Ballhäusern eingerichtet, die ihrer eigensten Bestimmung halber nicht mehr in der Mode waren, ohne daß jene darum der Redoute entzogen wurden. Ursprünglich ergötzte man sich im Saal des Ballhauses am Ballspiel, einer Lustbarkeit, die von Italien nach Deutschland herübergekommen war. Zum Ballschlagen (Palla) ward 1548 in Augsburg einem Bischof zu Ehren ein Ballhaus gebaut ***). An allen

*) Zu Ben Jonson's Erfindungen fertigte schon in London Inigo Jones († 1651) Meschinen.

**) Monantes, Allerneueste Art zur reinen Poesie 1722 S. 395. Hamanns Schriften II. St. 465.

***) v. Setten Bd. II. S. 175.

Höfen kommen mindestens im 17. Jahrh. Ballhäuser vor, in denen später nicht mehr Ball, sondern Comödie gespielt und daneben auch noch getanzt wurde. Ein solches Ballhaus in Königsberg zur Zeit des großen Kurfürsten gebaut, gehörte zur Zierde des früher genannten Hetzgartens und war das an die Hofapotheke anstoßende Haus. Aus dem Gesuch eines kgl. Ballmeisters Isaac Bion, 29. Mai 1715, ersehen wir, daß das Ballhaus „zur Recreation der studirenden Jugend diente" und 1714 an einige Comödianten verpachtet, im ruinirten Zustande zurückgeblieben war *).

Manches Alterthümliche in Darstellung und Schauspielwesen darf nicht übergangen werden. Nach dem Prolog pflegten die Spielenden mit Bezeichnung der von ihnen zu gebenden Partie dem Publikum vorgestellt zu werden. Gottsched in der von ihm genannten Comödie Politica Dramatica, die 1667 erschien, führt an, daß dies „nach bisheriger Manier" geschehn sey **) und dasselbe finden wir im Handwerkerspiel im Sommernachtstraum und ebenso in der besprochenen Comödie von Michael Albini. Oft sagte auch der Auftretende in aller Treuherzigkeit, wer er seyn solle. Ein Gott Vater sagt:

Ich habe geschaffen alle Ding — —

und A. W. v. Schlegel vergleicht eine Ankündigung der Art mit den bedruckten Zetteln, die auf alten Holzschnitten sich aus dem Munde der Figuren ziehn. Ein Carl XII theilt in einer Hauptaction seine Genealogie mit: „Carl XI, ein Sohn Carl Gustavs, welchem die Schwedische Krone cediret ward, war mein Vater" u. s. w. Ein Trompetensignal verräth das Erscheinen des Herrschers, dies finden wir bei Shakspear und bei Lohenstein im Ibrahim Bassa.

*) Das Theater bestand noch einige Jahre später, indem ein Seiltänzer vor 1718 auf dem Jahrmarkt „in der auf der Junkerstraße erbauten Comödianten-Bude" sich sehen lassen will.

**) Gottsched II. S. 254. Bisweilen, wie in der Comödie im Hamlet, sah man zuerst die Pantomine und hörte dann die Erklärung. Der Anfang des Mozartschen Don Juan zeigt Aehnliches. In den Niederlanden war es im Anfang des 17. Jahrhunderts gewöhnlich, daß auf dem Theater Tableaux gestellt, die von den Schauspielern redend und singend erklärt wurden. Gervinus III. S. 430.

Durch den Comödienzettel ward dergleichen erübrigt *). Einer soll schon vom J. 1520 herrühren und zeigt eine Vorstellung in Rostock zur Ehre Gottes an. Mit Erlaubniß der geistlichen und weltlichen Obrigkeit soll am Sonntage bei klarem Wetter vom Stande der Welt, den sieben Altern der Menschen und den sieben Leiden der Jungfrau Maria gespielt und auf schöne Anzüge gesehn werden. Es wird keine Leichtfertigkeit vorkommen, dagegen heilsame Lehre und fruchtbare Unterweisung. Der Anfang ist gegen 12 Uhr. — Im Wesentlichen finden wir hier schon den Styl der spätern Comödienzettel, deren ältester in kl. Quart gedruckt vom J. 1702, von der Velthenschen Truppe ausgegeben wurde. Und dieser ist wieder das Modell derjenigen, die Hilferding vertheilen ließ **). Die ältesten Schauspieler schickten Anfangs zu Fuß, dann zu Pferde Herolde im barocken Staat unter Trompetenschall in den Straßen umher, um Ort, Zeit und Preise der Vorstellungen zu verkündigen. Der Herold war gewöhnlich die lustige Person. — Wie man an den Thüren der Kirche Festacte anzuzeigen pflegte, so klebte man geschriebene Anschlagzettel an die Thüren der Comödienbuden, auch wohl an Stadthore und Straßenecken. Als am Ende des 17. Jahrhunders N. A. Strungk während der Messe in Leipzig Opern gab, ließ er, wie dies in Italien üblich, gemalte Schilder mit dem Namen der Stücke an Seilen mitten über den Straßen aufhängen, damit sie trotz den Laternen die Stadt erleuchteten.

Nicht unwahrscheinlich ist es, daß eine Zeitlang gedruckte Programme an die Theaterbesucher ausgegeben wurden, namentlich bei extemporirten Stücken. Das von Dach's Sorbuisa hat sich erhalten. Die Inhaltsanzeigen vor den einzelnen Akten der Tragödien von Lohenstein, der Phönicia von Kongehl scheinen für den Abdruck auf einzelnen Blättern behufs der Vorstellungen bestimmt zu seyn.

*) Jetzt betreten wir oft dermaßen vorbereitet das Theater, daß wir den Inhalt des Stückes nicht mehr kennen zu lernen brauchen, indem er in Titel und Personenverzeichniß gegeben wird. Ich nenne das kleine, durch Dörings Spiel gehobene Lustspiel von Kotzebue: „Der gerade Weg der beste."

**) Vgl. Beilage zur dritten Abtheilung: Fünf Comödienzettel.

Die Controverse für und gegen die Schulkomödie werden in großartigem Styl in Bezug auf das gesammte Theater fortgesetzt und die feindseligen Ansichten als aus dem Pietismus hervorgehend von den Freunden der Schauspielkunst mit Schärfe und Entschiedenheit zurückgewiesen. Man warf dem Theater vor, daß es sich nicht allein durch die Vorstellungen an Moralität und Kirche versündige, sondern, daß es der Schlupfwinkel einer verbotenen Wirthschaft sey und ein praktisches Heidenthum unter den Mitgliedern unterhalte. Weniger konnte ein solcher Argwohn Platz greifen, als das Schauspieler-Personale allein aus Männern bestand. Nur durch vorgefaßte Meinungen der Art läßt sich die lieblose Verfolgung der Schauspieler von Seiten der protestantischen Geistlichkeit erklären. Das Theater sollte aber auch nicht gelitten werden, weil das unchristliche Gaukelspiel den Pöbel zu unnü en Geldausgaben verführe *).

Als der Rector Koitsch († 1734) in Elbing die Comödien aus den christlichen Schulen abgeschafft wissen wollte, weil diese nicht Lycea und Apollinis sacraria seyn, vielmehr Werkstätten des h. Geistes **), so trat der Theolog Schelwig, der als Prof. des Thorner Gymnasiums Schulcomödien gedichtet, gegen ihn auf und bezüchtigte ihn des Pietismus. In Deutschland wurden viele Schriften über das Theaterwesen gewechselt. Der Pastor Elmenhorst, früher Operndichter, gab 1688 zu Hamburg eine Dramatologia antiquo hodierna heraus, in der er erwies, daß die neuere Oper von der alten, die die Kirchenväter verworfen, sich ganz und gar unterscheide, daß jene „nicht zur Unehrbarkeit und sündlichen Augenlust, sondern zur geziemenden Ergötzung und Erbauung und Tugendwandel vorgestellt, dannhero von der

*) Der dänische Hofprediger Lassenius ein geborner Preuße, dessen Vater, ehe er Priester Schauspieler gewesen, schilt in seinen **Arcana Politica Atheistica 1672** auf die Welt, die an der „Geschichte des Herrn Pickelhäring, Jan Trompeters Geist, St. Nicolaus-Gift und andern dergleichen herrlichen Operibus" Gefallen finde, auf die „Komödianten, Gaukel- und Taschenspieler, Quacksalber, Zahnbrecher, Glückstöpfer und dergleichen Geschmeiß und Gesind, so zu anders nichts dienet, dann dem gemeinen Mann fein artlich und mit guter Manier das Geld aus dem Beutel zu ziehen, diese **Carcinomata** und **Pestes Reipublicae.**"

**) Tolkemit. S. 282,

christlichen Obrigkeit wohl könne erlaubt werden." Es kam dahin, daß ein Gutachten der Wittenberger theologischen Facultät erfordert wurde, die im Eifer gegen die Oper einen Mißbrauch des geistlichen Strafamts erkannte. Gegen den Prediger Winkler, der in Schriften und von der Kanzel herab seinen Theaterhaß kundgegeben, trat die bekannte Principalin Velthen auf, welche als wissenschaftlich gebildete Frau, in dem Werk: „Von hoch- und wohlgelehrten Frauen" eine Stelle einnnimmt. Sie schrieb: Zeugniß der Wahrheit vor die Schauspiele, aus vieler Theologen Zeugniß zusammengetragen und aufgesetzt." Eine neue Auflage veranstalteten 1711 die Schauspieler in Schwerin und die letzte unter anderem Titel 1722 Namsoh, so nannte sich der Theater-Director Hoffmann. Möglich ist es, daß eine andere noch gelehrtere Frau eine dramatische Satire gegen den Pietismus in Königsberg nur darum schrieb, um die Feinde unseres Theaters zu entwaffnen, die weniger offen zu Werke gingen als die Geistlichen in Deutschland. Die Professorin Gottsched ließ anonym die „Pietisterei im Fischbeinrocke" (dem Französischen nachgebildet) in Rostock 1736 drucken, in welcher Comödie mehrere Theologen von der strengen Observanz angegriffen werden *). In dem Pietismus erkannte sie den schlimmsten Feind des Theaters, weil er der Heuchelei sich schuldig mache, die er an ihm verdamme. Sie pflichtete wohl als Uebersetzerin einem französischen Schriftsteller bei: „Freilich dürfen wir bei unserer Schutzschrift für die Bühne nicht auf den Beifall der stoischen Weltweisen, der Jansenisten, Schwärmer und anderer widriger Leute hoffen." In jenem Lustspiel schildert sie einen Mann von geradem Wesen, der in einen pietistischen Klub einzutreten eingeladen wird und sich also äußert: „Ich wollte zwar in die Comödie gehen, allein ich werde nichts dabei verlieren." Durch eine Cabinets-Ordre vom 18. Febr. 1737 wurde „das schändliche, fameuse Pasquill" verboten. Es machte Aufsehn und es wurde in Königsberg gegen den Verbreiter und vermeintlichen Verfasser ein Prozeß angestrengt. Dies half in soweit dem Theater, als der Tartüffe mit größerer Aufmerksamkeit gesehen wurde. Im „Nöthigen Vorrath zur dramatischen Dichtkunst 1757" verrieth Gottsched die Dichterin.

*) Auszüge aus ihr in N P P B. Bd. III. S. 270.

Die Geistlichen in Elbing wollten 1715 keine Komödianten dulden. Die in Danzig eiferten gegen Schauspiel und Maskerade als einen Gräuel. Als v. Eckenberg das Privilegium erhalten, in den Provinzialstädten Vorstellungen geben zu dürfen, schleuderte die Geistlichkeit ihre Bannflüche. Und als sie sich beruhigt zu haben schien, so bot in Königsberg, wie erzählt ist, ein Kriegsrath seinen ganzen Einfluß auf, um Hilferding zu Grunde zu richten. Es erfolgte wahrscheinlich auf seine Anregung 1. Febr. 1741 eine Beschwerde von Seiten des Fiscus, da jener die Abgabe zu zahlen sich für unfähig erklären mogte, wenn sein Theater in Miscredit gebracht würde.

Friedrich Wilhelm I. führte die Theatercensur ein und eine 1744 in Berlin spielende Truppe mußte vor der Darstellung die Comödienzettel zur Genehmigung einreichen*). Das Theater, das in Berlin nicht entbehrt werden und nicht den unter seinem Vorgänger eingeführten Geschmack und Glanz ganz entbehren durfte, sollte darum dem Staate keine Mehrausgabe verursachen. Dies wurde dadurch bewirkt, daß ein königliches Rescript 1732 den Landes-Collegien und Gerichten befahl, eine beträchtliche Zahl Billete zu lösen**). In der Provinz, wo eine Ueberwachung schwieriger, bei den geringen Gehalten eine solche Gewaltmaaßregel weniger angänglich seyn mogte, wurde das Theater Anfangs ganz verboten. Als auf den Wunsch eines Directors Hochteutscher Comödianten J. H. Mann in Königsberg die Regierung die Erlaubniß zum Spielen beantragte, erfolgte 7. Dez. 1721 der Bescheid: „Da Wir dergleichen zu nichts als zum Verderb der Jugend gereichende Dinge einmal verbotenermaaßen in Unsern Landen nicht geduldet, vielmehr anstatt solcher Etablissements Gotteshäuser darin gebauet, so habt Ihr obgemeldete Comödianten

*) Wilken a. a. O. Seite 113.

**) Nämlich 2020 Billete (Zettul), die 673 Thlr. 8 Gr kosteten. In der Repartition heißt es am Ende: „Vorstehende Collegia sollen in die Commedia gehen und täglich tour à tour aus jedem Collegio einige Deputirte bei namhafter Strafe des Außenbleibens sich darin finden, auch keine Excuses angenommen werden, weil sie wohl sonst spatzieren gehen und ausfahren können. Der General-Fiscal soll hierauf Aufsicht haben und umsonst hineingehen, auch von jedem Collegio ihm täglich eine Specification gegeben werden, wer hinein gehet."

abzuweisen, auch hinfüro als Leute, so wegen Ihres Alterthums (etwa wegen alten Herkommens oder weil sie vorgeben, die Kenntniß des Alterthums durch ihre Vorstellungen zu fördern oder weil sie durch Hervorhebung des heidnischen Alterthums schaden?) dergleichen Dinge nicht approbiren solltet, an uns davon hinfüro keine Erwähnung mehr zu thun" *). Friedrich I, wenn auch kein Freund des deutschen Schauspiels, war ein Feind der pietistischen Verketzerung. Als ein Mitglied der Hilferdingschen Truppe in Königsberg dasselbe erfuhr, was viele Schauspieler in Deutschland, der Magister Velthen an der Spitze, von Seiten der Geistlichkeit erfahren hatte, daß sie den Sterbenden die Communion versagte, so scheint die erfolgende Untersuchung den zelotischen Eifer gegen das Schauspiel abgestumpft zu haben.

Der Schauspieler Kern rang auf dem Todesbette, man schickte vergeblich nach vier Geistlichen und er starb ohne den Trost, nach dem er verlangt hatte. Dagegen erhob Hilferding 9. Apr. 1741 Klage und Beschwerde. Er habe, schreibt er, sich bemüht, bei seiner Gesellschaft nur solche Leute anzustellen, die keine der christlichen Religion und vernünftigen Sitten entgegenlaufende Lebensart führen, dennoch vernehme er, daß „einige der hiesigen Geistlichen seine Schaubühne auf das Empfindlichste mitnehmen, ja sogar einem der Mitglieder, Namens Kern, auf seinem Sterbebette den geistlichen Zuspruch und das h. Sakrament verweigert, der ohne dieses sterben müssen." Er fürchtet, daß dem Verstorbenen auch das Begräbniß nach christlichem Gebrauch werde versagt werden und er bittet zu verordnen, daß er bei der neuroßgärtschen Kirche nach christlichem Gebrauch ordentlich und mit gewöhnlichem priesterlichen Segen begraben werde. Die Regierung im Sinne des Landesherrn giebt sofort dem samländischen Consistorium auf, jene vier Prediger zur Verantwortung zu ziehn, dem Verlangen Hilferdings nicht entgegen zu seyn und das Erforderliche zu veranlassen. Am 16. Apr. fand eine feierliche Beerdigung statt und der altstädtsche Kantor wurde angewiesen, dem Comödianten zu Ehren in der neuroßgärtschen Kirche eine Vocal- und Instrumental-Musik zu veranstalten **).

---

*) Beitr. z. K. Pr. Bd. III S. 76.

**) Friedrich II., der solche Geistliche die evangelischen Jesuiter nannte, er-

Beilage zur zweiten Abtheilung.

Lustspiel und Schäferspiel aus dem 17. Jahrhundert.

Aus des Danziger Rathsherrn Georg Schröder († 1703) handschriftlichem Tagebuch *).

1668. Im Domnik Commedien gesehen.

den 12. Septemb. eine Comedie gesehen, die genandt worden der Irrgart der Liebe.

In Actu primo wird ein Jagtgeschrey gemachet und kompt die Rosalinde herauß, gleichsam einem Wilde nacheilend und fängt von ihrer Liebe an zu reden. Darauff findet sich der Graff Hendrich zu ihr, sie entdeckt ihme ihre Geneigtheit und bestimmet eine Zeit, das er zu ihr kommen soll. Dieß höret der Hertzog von Oxfort, bedenket sich kurtz auff eine List den Graff Hendrich fest zu machen, gehet hin zum Könige der Rosalinden Vater, träget ihm Verrätherey vor und bringets so weit, das Graff Hendrich ins gefängniß muß und an seine stat gehet er hin in den Garten zu Rosalinden bey nacht. Des Morgens schreibet er an den König, daß Graff Hendrich nur solte wieder loß gelassen werden, denn es were ihm die nacht der Todt geschworen; aber nun hatte es nichts mehr auff sich. Wie nun der Graff Henrich aus dem gefängniß kompt und die Rosalinden spricht, so meldet sie ihm, sie hätte nach der genossenen Buhlschafft groß Verlangen nach ihm gehabt. Er schwöret daß ihm nichts bewust.

theilte, als eine Studentenschlägerei im Theater zur Verweisung der Comödianten aus Halle den Grund geben sollte, folgenden mißbilligenden Marginal-Bescheid: „Das ist das geistliche Muckerpack schuldt daran, sie Sollen Spillen, und Her Francke, oder wie der Schurcke heisset, Sol darbey Seindt, umb die Studenten wegen seiner Närrischen Vohrstelung eine offentliche reparation zu thun, und mihr Sol der atest vom Comedian en (etwa Kommandanten?) geschicket werden, das er dargewesen ist." Da das Attest nicht sogleich erfolgte, forderle er es zum andren Mal. Franke wurde indeß gegen eine Geldstrafe von 20 Thlr. von der beschämenden Bedingung entbunden.

*) Nach der gefälligst mitgetheilten Abschrift des Hrn. Prof. Hirsch in Danzig.

In Actu secundo reiset der Graff nach Bristol, damit er der Rosalinden frey sein mochte und lasset ihm alda seine vormals geliebte Rosauram vertrouven, mit der er 2 Kind albereit gezeuget. Indessen geräth die Rosalinda in große Traurigkeit. Ihr Vater lesset ihr vorspielen, es will aber nichts helffen und indem kompt Graff Henrich mit seiner Rosaura und Kindern bey Hoffe an, wird zu ihr eingelassen. Darüber entrüstet sich die Rosalinda noch heftiger und indem sein ältester Sohn ihr die Hand küssen wil, schläget sie ihm in die Augen. Darauff muß Graff Hendrich abtreten, und der König begehret von der Rosalinda zu wissen die uhrsach ihres betrübniß, und weil sie solches mündlich zu berichten sich weigert, wil er, das sie es schrifftlich thue. Welches auch geschieht und klaget sie Graff Hendrich an, das er sie geschwängert und davon gezogen sey. Der König besinnet sich was zu thun und lest Graf Hendrich holen, der kompt. Hierauff redet der König mit ihm freundlich und fraget ihn, was demjenigen zu thun sey, der eines Königs tochter zu fall gebracht und doch sein eigen gemahl habe. Graff Hendrich antwortet, man sol ihn zwingen, das er sein gemahl umbbringe. Der König spricht, du hast dein eigen urthel gefället, gehe hin und entleibe deine gemahlin. Der Graff wil sich verantworten, kann aber keine Audientz haben.

In Actu Tertio muß Graff Henrich seine Gemahlin ertödten, er kan es aber nicht thun, sondern wird unsinnig und die Rosaura wird auff ein schifflein gesetzt und ergiebet sich den Wellen. Hierauff wil der König Graff Hendrich seine tochter vermählen, er fantasiret aber.

In Actu quarto kompt der Graff von Bristol der Rosaura Vater und wil ihren Todt rächen mit kriegesmacht gegen London und macht der Rosaura eltesten Sohn zum General. Hierauff kompt der Graff von Oxfort mit der Rosaura auf das Theatrum und giebet zu verstehen, wie er dieselbe von dem meer errettet, und wil ihrer Liebe genissen, giebet ihr kleider, das sie sich wie Ein Kammerdiener bey ihm enthalten solle, gibt ihr zu vernehmen, das er bey der Rosalinda gewesen.

In Actu quinto kompt die Rosaura in manskleider wie ein Flüchtiger aufs Theatrum, wird gefangen und für ihren Sohn gebracht, der nimbt sie an und macht sie zu seinem Capitain. Der König überschickt dem Graffen von Bristol den Henricum

und machet den Graff von Oxfort zum General. Hierauff machet der Graff von Bristol fried mit dem Könige und wil den Graff Henrick archibusiren lassen, wie ihm nun die aug verbunden, so tritt die Rosaura (in der Capitainstracht von ihm unerkannt) herfür und spricht, er sey unschuldig und übergiebet dem Graff von Oxfort den Ring, den er von der Rosalinda überkommen. Der Graff von Oxfort bietet der Rosaura den Duel an. Darüber wird sie erkandt, das sie Rosaura; ihr Vater, ihr Mann und ihr Sohn erfreyen sich über ihrem Leben. Und der König setzet den Graff von Oxfort zu Rede über seiner Tochter fall und gibt sie ihm zur Ehe. Dennoch aber kompt der alte Graff von Bristol und wil mit dem Graffen erstlich duelliren, gleiches wil auch Graff Henrich thun. Aber der König spricht sie alle zu Friede und gibt seiner Tochter Hochzeit.

Der unbeglückte Schäfer Corydon, welcher dennoch durch eine urplötzliche Verwandlung mit Zuhülfe der Cypris in Annehmung der himmlischen Rosibellen in einem Fortunato verkehret worden, welchen zur Beehrung des Hochzeitstages des Herrn Heinrich Bartschen, vornehmen Kaufmanns in Tilsit, mit der Jungfer Marien Elisabeth Lengnicken, welcher den 17. Juni 1686 auf Lenkuhnen feierlich vollzogen ward. In einem Pastorell abgebildet M. I. R. E. P. P. (M. Jacob Reich, Eloquentiae Prof. Publ. Königsberg fol. *)

(Auf einer „mit vielen Lämmern überlaufenen Lustwiesen" versichern Corydon und Chlorinde sich ihre treue Liebe und wie überall, so fehlt es auch hier nicht an den gröbsten Unverschämtheiten.)

Cor. In deinem saftreichen Kuß fasse ich auf Perlen als Tropfen. O laß mich auf deinem Wangenfelde grasen, laß mich meinen Nektar und Malvasier in sanften Beküssungen schmecken.

Chl. Du mein ander Ich o Corydon. Deine Augen sind meine Flamme, dein Anhauchen meine anmuthsvolle Westwinde,

*) In dem Auszug ist das Unsauberste unterdrückt. Reich war Druckereibesitzer in Königsberg und der Druck, auf drei Bogen in Fol., ging ex typographia Reichiana hervor.

dein Schooß mein Port, dein Schlaf mein Leben, deine Lenden mein Polster.

(Infortunio will Chlorinden zur Untreue verführen.)

Inf. Was schadet's, daß auch mehr Pferde aus einer Tränke ihren Durst löschen, mehr als ein Stier aus einer Krippe Fraß nehmen? Können sich nicht viel Schwanen in einem Strom abwaschen, viel tausend Vögel durchstreichen eine Luft, soviel tausend Bäum und Aeste sind ihre gemeine Ruhestätte. Nur einen halben Mund, Hand, Schooß!

Chl. Heb, heb dich weg dn Irrkopf! Fugit.

[Der Schauplatz verstellet sich in dicken bebäumeten Wald, in dessen Mitte ein runder heller Teich sich eräuget, in welchem die beschwitzeten Najaden und unverheiratheten Schäferinnen sich baden.]

(Die Flatterlaus (für Floh) der Begleiter und Rathgeber des Infortunio.)

Fl. Ihr schönstes Jungfernvolk, ihr holdes Frauenzimmer, Euch ruf ich auf zu Zeugen! Hat wohl ein Schäfer einen so freien Zutritt in eure Paläste als meine Majestät? Ich bin die Brut eures Bluts, ein Zögling eures Fleisches, ein Jungfernkind. Wollet ihr euer Fleisch hassen? Wer leget nicht seinen Sohn in sanfte Windeln, in seinen Schooß. Wenn ich erwache, so sitze ich euch im Nacken, von dann gehe ich auf die Weide. Ich lecke euren Schwanenarm und Brüste.

Inf. Du lumpene Flatterlaus bist glückliger als ich.

Fl. Herr werdet ihr auch eine Laus, so könnet ihr meines Glük-kes theilhaftig werden.

(Aretine, Galathea und die Nymphen singen im Bade.)

[Die Nymphen erblicken den an den Bäumen herausgeworfenen Schatten des Infortunio und ducken sich unter Wasser.]

Gal. Entweich Infortunio du Unglücksvogel, wer hat dich hieher gewiesen?

Aret. Heb dich weg! Erröthet sich Infortunio nicht, auf uns Nackte seine Augen zu werfen? Stehet das einem stattlichen Schäfer wohl an?

Inf. Nicht der ganze Ozean, der Vater aller Nymphen mag mit

seinen Fluten meine Flamme vertilgen. Leidet, daß ich meine Hirtenkleider ablege und die Ehre haben könne, mit euch zu baden.

[Als Infortunio sich niedersetzet, werfen die Schäferinnen ihre Badelaken und weißen Kittel über sich und laufen ins Gesträche.]

(Als Diana mit ihren Gefährtinnen in der Forst jagt, um zur Hochzeit eines edlen Schäferpaares den Braten zu beschaffen, so legen sich Infortunio und Flatterlaus „grüne Jungferkleider" an.)

Inf. Recht gerathen! Haben wir mit ihnen eine gleichende Tracht, so meinen sie, daß wir ihres Geschlechtes seyn und können uns also füglicher an sie machen und hangen. Komm laß uns eilen.

Fl. Ja dat es en Wiewer-Narr. Seht schönste Pöpkens, wat de Lew nicht kann. Se makt ut dem Kerdel ee Wiew, on ut mie en gliken Narren.

(Diana setzet mit ihren Jungfern dem Wildpret nach, die Fledermaus und Infortunio mischen sich in diese Gesellschaft, sie werden aber erkannt und „mit den Hunden behetzet, daß sie beschwerlich ihr Leben daran bringen.")

[Das Theatrum stellet in einem Perspektiv für Augen einen köstlichen Palast, in welchem viele Fackeln glimmen, in welchem viele Tafeln gedecket. In der Luft fliehen die Cupidines und werfen ihre schnellen Pfeile. Der Gott Pan präsentiret sich mit seinen Satyris und singet zum Tanz. Vulcanus kommet mit seinen Cyclopen, welche mit allerhand Küchengeräthe an Bratspießen, Kesseln, Bratpfannen beladen von der Hochzeit gezogen, taumelt und singt mit seinen Gesellen rasend.]

(Es wird erzählt daß Venus sich des oft schimpflich zurückgewiesenen Infortunio erbarmet und ihm eine Amaryllis zugeführt habe. Da die Flatterlaus sich auch der Amaryllis nähern will, so verscheucht jene Infortunio mit dem Hirtenstab. Zuletzt singen Infortunio und Amaryllis voll freudigen Dankes.)

Dritte Abtheilung.

Widerstreitende Reformbewegungen auf dem Theater bis zur Zeit des Hubertsburger Friedens.

Die Dichter Gottsched, v. Hippel. Die Theater-Directoren Schönemann, Ackermann, Schuch.

In dem bunten Durcheinander der Breterwelt mußte, wie sich E. Devrient ausdrückt, Ordnung schaffen ein Pedant und eine Frau, nämlich der Professor Gottsched und die Theaterprinzessin Neuber.

Die französische Tournüre ward in Anwendung gebracht, weil überall in Kunst und Sitte der französische Hofmeister beliebt wurde. Die Kunstakademien wurden von französischen Directoren geleitet oder wenigstens nach französischem Zuschnitt eingerichtet. Das Französische war gleich bedeutend mit dem Großen und Feierlichen und wurde allein der feineren Bildung als angemessen erachtet. Das Niederländische und Deutsche galt für ebenbürtig mit den Bauern- und Marktszenen auf den alten Genrebildern und schien mit den gemeinen Volkslustbarkeiten auf einer Linie zu stehn.

Das Vornehme und die akademische Gespreiztheit mußte von der Malerei auf die deutsche Bühne verpflanzt werden, um diese den Gebildeten als anständig erscheinen zu lassen. Wenn auch nicht weniger durch Noblesse als durch ein strenges Natürlichkeitsprincip dem comödiantisch Leichtfertigen entgegengewirkt werden sollte, so borgte doch die Sprache von der Verskunst Erhabenheit und die Bewegung von dem Tanz Gemessenheit.

Johann Christoph Gottsched 1700 geboren bei Königsberg in dem Pfarrhause in Juditten (damals Judittenkirch zur Unterscheidung vom Gute), leitete durch seine Geburt das neue

Jahrhundert ein. Seit 1724 befand er sich als Magister in Leipzig *). Er ward Mitglied der deutschen Gesellschaft und 1726 Senior derselben, die früher eine „poetische" gewesen. Da das Bedenken geäußert wurde, ob nicht der Name deutsche Gesellschaft zu umfassend wäre, so führte Gottsched zur Rechtfertigung an, daß ihm der der Academie française entspräche, und gab dabei wohl zu verstehn, daß wie Paris für Frankreich, so Leipzig für Deutschland Gesetze zur geistigen Erhebung geben könne. Zum Professor der Poesie befördert, stiftete er später eine Gesellschaft der

*) Sein Bruder, der als Steuerrath in Hessen-Kasselschen Diensten starb, berichtet in einem Brief:

„Mein Vater ist gewesen erstlich Pfarrer in Juditten und hernach vocirter Amtsnachfolger zu Balga am frischen Haff. Meine Mutter Anna Regina geb. Biermannin war eines Pfarrers Tochter zu Gronau in Preußen Wegen meiner Größe und bei den damaligen preußischen starken Werbungen wurde ich frühe ins Album academicum inscribirt. Weil aber die Studenten vor den gewaltsamen Werbungen auch in die Länge nicht mehr sicher waren und ich schon einigen Angriffen unterworfen gewesen war, auch mein Bruder der Professor als damaliger Magister wirklich weggenommen werden sollen und deßwegen nach Frauenburg flüchtig werden müssen, so reisete ich diesem nach und mein Vater, welcher mich von Balga mit bis nach gedachtem Frauenburg begleitete, schickte uns beide nach Leipzig. Die Abreise geschah 19 Jan. 1724. Unsere Reise ging über Elbing, Thorn, durch Polen in Schlesien über Breslau, Liegnitz, Görlitz, Bautzen nach Leipzig, allwo wir den 18. Febr. eintrafen. Mein Bruder wählte gleich Leipzig zu seinem beständigen Sitz." Zur Vervollständigung ist noch folgendes beizufügen. Der Vater, von dem oben eine Schulkomödie genannt wurde, unterrichtete von seinen sechs Kindern die drei Söhne so lange, bis sie zur Beziehung der Universität Königsberg für reif befunden wurden Wie sein Bruder war J. C. Gottsched von ansehnlicher Leibesgestalt. Er rühmte sich dessen und Goethe schrieb 1765 als Leipziger Student:

Gottsched, ein Mann so groß, als wär' er vom alten Geschlechte
Jenes, des zu Gath im Land der Philister geboren.
— — Seines Körperbaus Größe
Ist, er sprach es selbst, sechs ganze Parisische Schuhe.

Da Riesen für das Kriegsheer gewonnen werden sollten, so nahm der Gouverneur Herzog von Holstein-Beck in Königsberg nicht Anstand, die Aushebung des Magisters Gottsched zu bestimmen. Dieser, als er die Frühpredigt in der Schloßkirche hielt, wurde auf Veranlassung seiner Freunde, wie die Sage in der Familie ging, durch Niederlassung eines Kronleuchters benachrichtigt, es wäre Gefahr im Anzuge. Gottsched sagte schnell das Amen und gewann Zeit, den Werbern zu entrinnen, die nach beendigter Predigt sich seiner bemächtigen sollten.

freien Künste und zog die bildenden Künste und das reale Theater in den Kreis der gelehrten Forschungen. Als Künstler und Kunstschriftsteller wurden C. L. v. Hagedorn, Mengs und Winckelmann in sie aufgenommen. Sein Schüler der, Hofrath Reiffenstein, aus Ragnit gebürtig, gründete in Cassel ein Filiale, ehe er nach Rom ging und dort Winckelmanns Freundschaft genoß. Zur Berücksichtigung der bildenden Künste als Mittel der höheren Bildung wurde Gottsched durch die Maler-Discourse *), von Bodmer herausgegeben, angeregt, denen er eingeständlich viel verdankte. Mehr Aufsehn erregte sein Bemühn um die Veredlung des deutschen Theaters.

Das praktische Theater, dahin ging sein eifriges dankenswerthes Bestreben, sollte mit dem gelehrten zusammenfallen und dieses dadurch Lebenswärme und jenes Adel gewinnen. Vor ihm war es allgemein, daß die Dichter sich von der darstellenden Bühne fern hielten und die Schauspiel-Directoren, was im Druck erschien, unbeachtet ließen. Nur was die große Masse der Zuschauer versammelte, galt als vorzüglich; die Gaffer sollten in ein ungeheures Staunen und die Lachlustigen in jauchzende Heiterkeit versetzt werden. Action bedeutete demnach etwas durchaus Anderes als nachher. Sie bestand damals eines Theils in der Kunst, auf den Bretern sich als Improvisatoren Beifall zu erringen, anderen Theils in dem Bemühen, alle Handlung in Schaubarkeit umzusetzen und das Imposanteste, das Unerwartetste, das Schaurigste vor Augen zu stellen und alle Maschinen in Gang zu bringen. Auf einmal erhielt man jetzt statt handgreiflicher Vorgänge nur Recitation und erkannte den Ausbruch der Leidenschaft und Wuth in Sprache und Gebärde, wo sonst Dolch und Schwert bei offener Szene das Opfer ereilte. Wie in den französischen Tragödien sich die Stimme der Empfindung in rhetorische Formen hüllt, so löste sich alles Spiel in Declamation auf.

Das Lesen langt nicht zu, auch nicht nach Frankreich reisen,
Ein Schauspiel zu verstehn.

so ließ sich in Gottscheds Sinn die Neuber vernehmen. Nicht eine Heraufbildung des Publikums zu der pomposen Einfachheit

*) Literaturhistorische Schilderungen, die bestimmten Malern in den Mund gelegt werden.

der französischen Tragödien wurde versucht, sondern in der Meinung, daß, wo die Großen vorangehn, die Menge von der Liebe zur Nachahmung oder vom Reiz der Neugierde getrieben willig folgt, muthig zur entscheidenden That geschritten. Durch Namen und Stellung, die sie behaupteten, war niemand mehr dazu berufen, als das Gottschedische Ehepaar und die Neuber. Gottsched verschwieg seinen Lesern keineswegs, als Sprachreiniger und Critikus*) der deutschen Literatur die lang ersehnte Vollkommenheit zugeeignet zu haben. Seine gelehrte Gehülfin und Gattin hatte aus dem Munde Marien Theresiens vernommen: „ich weiß, daß die gelehrteste Frau von Deutschland vor mir steht." Die Prinzipalin Neuber, als die erste Actrice, nahm in Leipzig für ihre Leistungen dieselbe Bewunderung in Anspruch; wenn das satirische Heldengedicht „die weltberühmte Karoline Neuberin" auch nur den Zweck hatte, ihr Verdienst und ihre Ehre in Zweifel zu stellen, so liefert es doch den Beweis, daß man noch am Abend ihres Künstlerruhms bekannte, welchen blendenden Glanz er einst verbreitet habe. — Wie groß auch ihr Verdienst und das ihres Gönners um die Neugestaltung des deutschen Theaters ist, so ging sie doch vom fürstlichen Hof in Braunschweig aus und kam in Leipzig zur vorleuchtenden Erscheinung. Der Umschwung erfolgte hier um so schneller, weil die Handelsstadt mit den anderen das Verdienst theilte, vor Errichtung der deutschen Hoftheater die heimatliche Schauspielkunst gehegt, ja sie gebildet zu haben.

Gottsched erzählt, daß er noch in jugendlichem Alter die

*) Gottsched schrieb 1743 an den Bruder in Cassel: „Daß die deutsche Sprache seit 10 oder 15 Jahren geschickter und angenehmer geworden, allerlei Sachen darin zu schreiben, ist nicht zu läugnen. Ob es aber so sey, wie Ihr sagt; daß ich dieselbe so gebessert oder ausgeputzt, das überlasse ich Andern. Ihr seyd indessen nicht der Einzige, der so denket; ja es haben es Viele schon in öffentlichen Schriften gesagt." In jedem Fall war es dankenswerth, daß er Luthern in Beibehaltung der Meißnischen Mundart folgte, da die Görlitzer Gesellschaft in Leipzig, aus der die Deutsche hervorging, die Schlesische zur Geltung zu bringen suchte. — Der Baron von Schönaich, Verfasser des Heldengedichtes „Herrmann", bekennt, so belehrt uns Danzel's „Gottsched und seine Zeit" S. 369, daß er all sein Dichten Gottischeds „Critischer Dichtkunst" zu danken habe, daß er das Buch gleich einem Bräutigam, der das Bild der Geliebten bewundre, stets betrachte und sich an einem Exemplar weide, das er durch beigeschriebene Bemerkungen bereichert.

Trauerspiele von Lohenstein und die „Antigone" in der Opitzischen Uebersetzung gelesen, ohne für das Theatralische erwärmt zu werden. Einige Jahre darauf wurde das Interesse dafür bei ihm durch die Satiren Boileau's und durch dessen Poetik erregt, so daß er den Moliere las, aber in seiner Heimat vergeblich sich nach dem Genuß einer Schauspieldarstellung sehnte. Es war damals, als Friedrich Wilhelm I. der Aufnahme wandernder Schauspielertruppen in Königsberg ein Verbot entgegensetzte und nur Eckenberg, der Gymnastiker, mit einer Zahl Comödianten in einer Bude spielen durfte. In Leipzig bot sich Gottscheden zuerst die Gelegenheit dar, das Theater zu besuchen, und er fand eine solche Lust daran, daß er, wenn es zur Zeit der Messe geöffnet war, nicht leicht ein neues Stück ungesehn ließ. Mit den privilegirten Dresdner Hofcomödianten kam Hoffmann, nach dem Tode seiner als Prinzipalin Haack bekannten Gattin *), 1725 nach Leipzig. Seine Leute waren nach Gottscheds Erklärung so geschickt, „daß man rechte Meisterstücke von ihnen sah." Unter ihnen zog seine besondere Aufmerksamkeit die ein und dreißigjährige Frau Neuber auf sich, die in einem Stück — dasselbe hieß „das Reich der Todten" — vier Studenten, den Jenenser Ungestüm, den Hallenser Fleißig, den Wittenberger Haberecht und den Leipziger Zu-Allem-gut so natürlich vorstellte, daß ihr nichts als eine männliche gröbere Stimme gefehlet" **). Er urtheilte, daß sie hinter keiner französischen und englischen Schauspielerin zurückbliebe. Sie hatte an den Höfen von Dresden, Braunschweig und Hannover das Spiel der französischen Schauspieler beobachtet und zusammen mit ihrem Collegen, dem berühmten Heldenspieler Kohlhardt, brachte sie es dahin, daß regelmäßige Stücke nach Corneille und Pradon auf die Bühne kamen, nämlich „Roderich und Chimene" ***) und „Regulus", das letzte Trauerspiel in einer versifizirten Uebersetzung von F. C. Bressand vom J. 1695. Mit welchem Vergnügen Gottsched auch den Vorstellungen beiwohnte, so ward er doch, wie er

*) Sie war dreimal vermählt, an den berühmten Elendson, an den Harlekin Haak und an Hoffmann.

**) Vernünftige Tadlerinnen I. 385.

***) Wahrscheinlich dieselbe Bearbeitung, die Velthen unter dem Namen des „schlimmen Roderich" schon in Szene setzte.

schreibt, „auch die große Verwirrung bald gewahr, darin diese große Schaubühne steckete. Lauter schwülstige und mit Harlekins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsactionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, was man daselbst zu sehen bekam. Das einzige gute Stück, so man aufführete, war der Streit zwischen Ehre und Liebe oder Roderich und Chimene, aber nur in ungebundener Sprache übersetzet. Dieses gefiel mir nun, wie leicht zu erachten ist, vor allen andern, und zeigte mir den großen Unterschied zwischen einem ordentlichen Schauspiele und einer regellosen Vorstellung der seltsamsten Verwirrungen auf eine sehr empfindliche Weise“ *).

Gottsched suchte den Principal Hoffmann auf, einen Mann von tüchtiger Schulbildung, und unterhielt sich mit ihm über die Verbesserung des Theaters. Er schlug ihm vor, die Trauerspiele von A. Gryphius und dessen „Horribilicribrifax“ aufführen zu lassen. Hoffmann aber, so zaghaft als seine Gattin unternehmend war, erklärte, daß er den „Arminius“ sonst dargestellt, aber gesehen habe, wie es mit den ernsthaften Stücken in Versen ohne lustige Person nicht ginge. Gottsched übersetzte eines der Schäfergedichte von Fontenelle „Endymion“ mit eingemischten komischen Szenen; allein der Prinzipal hatte nicht den Muth, es einlernen zu lassen.

Was bei Hoffmann **) nicht das Wort eines Gelehrten,

*) Aus der Vorrede zur zehnten Auflage des „Cato.“

**) Gottsched nennt weder Hoffmann noch Johann Neuber, da er von den Principalen spricht, mit denen er sich zur Einführung eines edlen Geschmacks nach einander in Verbindung gesetzt. Beide aber bezeichnet er als die Leiter der Dresdner Hofcomödianten. So kann kein Zweifel obwalten, daß Hoffmann und Neuber, der Gemahl der berühmten Schauspielerin, gemeint ist. Nach (Schmids) Chronologie S. 58. hat die Neuber nie zur Hoffmannschen Truppe gehört, der sie als Principalin 1728 die besten Schauspieler abwendig machte. Devrient II. S. 7. erkennt die Neuber als ein Mitglied der Hoffmannschen Truppe, aber vor dem Tode der Haack, indem sie das bisherige Verhältniß aufgehoben habe und in ein anderes in Braunschweig getreten sey. Da Hoffmann nach dem Tode der Gattin vorzugsweise in Braunschweig spielte, so haben wir in dem von Devrient genannten Theaterunternehmer Wegner in Braunschweig wohl nur einen der häufigen Mitdirectoren zu sehn, die sich durch geliehenes

erreichte das Begehren eines fürstlichen Hofs und dieses that der Einführung regelmäßiger Stücke in Versen nach dem Französischen wirksamen Vorschub. Er spielte in Braunschweig unter Begünstigung des Braunschweig-Blankenburgischen Hofs. Durch die Wolfenbüttler Bibliothek haben die braunschweigschen Herzoge sich für alle Zeit als Freunde der Gelehrsamkeit bewährt, besonders aber Anton Ulrich, der mit Gelehrsamkeit zugleich Liebe mit der Kunst verband. In ihr leuchtete ihm Paris als Vorbild. Er ließ nach dem Muster des Versailler Schlosses ein Lustschloß in Salzdahlum erbauen und veranstaltete hier durch fürstliche, gräfliche und adliche Personen die Aufführung von französischen Stücken in deutschen metrischen Uebertragungen, die der daselbst am Hof lebende F. C. Bressand zwischen 1691—99 geliefert hatte.*) Viel Leben regte sich für theatralische Unterhaltungen, als die Dresdner Hofcomödianten sich in Braunschweig aufhielten. Man gab ihnen mehrere solcher Stücke in den abgeschriebenen Rollen und es wurden von ihnen ungeachtet Bressands unbeholfener Uebersetzung mit Erfolg Racine's „Alexander und Porus", Voltaire's „Brutus" und Pradon's „Regulus" gegeben. Der „Cid" behagte nicht mehr in der alten Bearbeitung und ein junger Gelehrter, der Erzieher eines Grafen zu Wolfenbüttel, Gottfried Lange erhielt von Herzog Anton Ulrich die Aufforderung, die Tragödie in neue deutsche Verse umzusetzen**).

Geld das Ansehn erkauften. Wenn es bei Devrient heißt:* „Von Hoffmanns Truppe gewann sie die Familie Lorenz, Kohlhardt, die Gründler" u. s. w., so haben wir dies nur so zu verstehn, daß sie mit des verstorbenen Hoffmanns Truppe diese Schauspieler überkam In Concurrenz-Streitigkeiten um das chursächsische Privilegium trat sie erst später mit dem Schauspieler Müller, der eine geborne Elendsohn, Tochter der Haack, zur Frau hatte.

*) „Sartorius in einem Schauspiele aus dem Corneille, übersetzt von Bressand. In gebundener Rede und theils von fürstlichen Kindern, theils fürstl. gräfl. und adelichen Personen auf dem Salzthalischen Theater vorgestellt." Unter dem J. 1694 in Gottscheds Nöth. Vorrath. Früher und später übersetzte Bressand „Rodogüne" aus Corneille, „Hermenegildus" aus einem alten französischen Trauerspiel, „an dem fürstl. Hof zu Wolfenbüttel vorgestellt," „Athalia" aus Racine. Er gab auch Originale, wie die „Penelope," und vielleicht den „Salzthalischen Markt," Wolfenbüttel 1693 heraus. Viel Dramatisches erscheint in dieser Zeit in Wolfenbüttel und Braunschweig.

**) Gottsched eignet sich ein fremdes Verdienst zu, wenn er sagt: „NB. Am

Leipzig lernte den Corneille schon 1669 kennen, in welchem Jahr Johann Velthen im „Polyeuct" als der Hauptheld auftrat. Der Bearbeiter Christoph Cormarten, der auch Schauspieler war, glaubte damals dadurch das Stück glücklich zu verdeutschen, daß er es in ein Spektakelstück umformte. 1725 ging Corneille's Cid*) als „Streit zwischen Ehre und Liebe oder Roderich und Chimene" über die Bühne. Die Tragödie gefiel, weil sie einfach gehalten war, aber sie hatte den rechten Schimmer eingebüßt, da sie in ungebundener Sprache vorgetragen wurde. Erst durch den Cid in Langens Versen, die gegen die rauhen von Bressand rein und angenehm ins Ohr fielen, kam der französische Geschmack zum Durchbruch.

Nach Hoffmanns Tode war die Neuber 1727 an die Spitze der Dresdner Hofcomödianten getreten**), die in Gottscheds Plan um so lieber einging, „das bisherige Chaos abzuschaffen und die deutsche Komödie auf den Fuß der französischen zu setzen" als sie, so wie ihr erster Heldenspieler Kohlhardt in den bis dahin gegebenen Tragödien glänzte und als sie wußte, daß jede vorstechende Veränderung den Theater-Verhältnissen aufhilft. Viel galt den Schauspielern die ihnen von Gelehrten gewidmete Aufmerksamkeit, um so mehr, als ihnen, seitdem sie in Braunschweig gespielt, die Perspektive geöffnet war, daß, sobald eine höhere Intelligenz über ihre Bestrebungen waltete und die anstößigen Possen verbannt wären, fürstliche Höfe die deutschen Schauspieler in Schutz nehmen und ihnen mehr als den bloßen Namen Hofcomödianten ertheilen würden. Durch das Verfahren, einen Corneille, Racine und Voltaire zu den ihrigen zu machen, gleichsam

Ende dieses Zehends (1730) hatte die Neuberische Bühne auf mein Anrathen den Anfang gemachet, Trauerspiele in Versen hier und in Braunschweig aufzuführen." Röth. Vorr. I. S. 307.

*) Die erste Uebersetzung von 1650 „sinnreiche Tragi-Comödia, genannt Cid, ist ein Streit der Ehre und der Liebe" ist von Georg Greflinger aus Regensburg, in Versen geliefert.

**) Das Haackische Privilegium — ein solches pflegte in Schauspielerfamilien sonst auf Verwandte zu vererben — hielt man nach Hoffmanns Abgange für erloschen und ertheilte ein solches „Johann Neubern und dessen Eheweib Fridericien Carolinen" 8. Aug. 1727, die seitdem das Prädicat Dresnische Hofcomödianten führten. (Blümner) Geschichte des Theaters in Leipzig. S. 46.

zu ihrer Partei herüberzuziehn, glaubten sie die französischen Schauspieler in Deutschland zu überstimmen. Im Anfang schien es, als wenn man sich nicht verrechnet hätte.

Die Neubersche Gesellschaft fand in Straßburg, wohin sie sich 1736 wandte, nicht weniger günstige Aufnahme als an andern Orten, obgleich sich daselbst eine französische Truppe befand. Es fehlte der ersten nicht an Zuschauern, selbst an solchen, die kein Deutsch verstanden und wurde von Seiten des Militärs jede Beihülfe zur Aufrechthaltung der Ordnung gewährt. Johann Neuber — er repräsentirte nur die Direction, die seine Gattin führte — schrieb 24. Dez. 1736 an Gottsched: „Bei so guten Anstalten ist's nicht zu verwundern, daß die französischen Comödianten in gutem Zustande sind. Wie oft wünsche ich, daß ich dieses Comödienhaus — es war ein heizbares — in Leipzig haben könnte."

Bei so belohnenden Erfahrungen wollte man in hochfahrender Selbstgenügung es auf immer mit dem Volke brechen.

Mit einem Schlag hätte Gottsched gern alle alte Theaterstücke auf der Neuberschen Bühne beseitigt gesehn, allein da er 1730 nur acht regelmäßige Stücke ihr darbieten konnte, so mußte man die Noth als Tugend gelten lassen.*) Es waren drei bereits genannte Uebersetzungen von Bressand „Brutus" „Alexander" und „Regulus", von Gottsched „Iphigenia in Aulis" nach Racine, von Pantke „Berenice" nach Racine, von v. Führer „Cinna" nach Corneille, von Lange „Cid" nach Corneille und endlich von Heinitz der zweite Theil von Cid „Chimenens Trauerjahre."

Mit der Darstellung des „Regulus" wurde der Anfang gemacht, in dem schon in Braunschweig Kohlhardt sich mit der Titelrolle Ehre eingelegt hatte. Die Bressandschen Uebersetzungen sollten auch hier mit glücklichem Erfolg gekrönt werden, durch die auf Veranlassung eines fürstlichen Hofes der günstige Aufschwung begonnen. Um einen wirksamen Fürsprecher bei dem sächsischen Regentenhause für das Unternehmen zu gewinnen, wurde der Dichter und Ceremonienmeister v. König bestimmt, die alte Sprache in etwas zu verändern und zu veredlen. Durch ihn wurde den Schauspielern die Garderobe vom Dresdener Hof verabfolgt und so

*) Neuber schreibt 1731: „Am meisten bedaure ich, daß ich nicht so viel Stücke habe, als nöthig sind, keine andre als solche aufzuführen."

geschah es, daß ein Trauerspiel, das in Paris mißfallen, in einer abgeschwächten Copie rauschenden Beifall erhielt, denn das Publikum war schon durch die Meinung, daß der Hof sich für die regelmäßigen Stücke besonders interessire, in seinem Urtheil geleitet*). Der „Cid" in der neuen Bearbeitung konnte um so zuversichtlicher eine günstige Aufnahme sich versprechen, als der Uebersetzer damals (vor 1732) Bürgermeister in Leipzig und geheimer Kriegsrath war. Wenn es dem classischen Drama noch nicht genug zur Empfehlung gereichte, daß es in Leipzig Anerkennung gefunden, so traten begünstigende Umstände hinzu, um ihm in der Ferne Segen zu bereiten. Neuber schreibt 1731 aus Nürnberg: „das hat anfänglich bei den Meisten gar nichts heißen wollen, wenn gesagt wurde: eine Comödie von lauter Versen. Nunmehr sind doch die Vornehmen gewonnen. Unser erstes Stück war Cinna. Da fügte sich's so glücklich, daß der Uebersetzer Herr v. Führer selbst einen Zuhörer abgab, welcher jetzo hier der vornehmste Rathsherr ist. Dieser Patriot hat uns durch seinen Beifall guten Nutzen geschafft und wenn es so fortfähret, wie es jetzo stehet, dürften die Nürnberger wohl gar Liebhaber von Leipziger Versen werden" **).

Um das Repertoir zweckgemäß zu bereichern, bot man alles auf, bei den Männern der Wissenschaft einen Wetteifer zu wecken, sich an der geistigen Wiedergeburt des Theaters zu betheiligen. Gottsched munterte die Mitglieder der deutschen Gesellschaft auf, dafür zu schreiben, konnte aber nur die Erscheinung mehrerer Uebersetzungen vorbereiten.***) Um das Werk sicherer zu begründen, mußten die Schulen den Geschmack an der modernen Classicität mit verbreiten helfen. In den Vorreden zu der Gottschedischen Schaubühne thut sich der Herausgeber etwas darauf zu gut, daß die Stücke in den Gymnasien aufgeführt würden, nicht allein in Sachsen, sondern auch in der Mark †) und überall. Ein Rector in Cüstrin erbaute in seiner Schule 1753 wieder ein Theater „nach Verlauf vieler Jahre" und versprach Comödien von Corneille,

*) (Schmid) Chronologie S. 64.

**) Devrient II. 18.

***) Danzel S. 84.

†) Im grauen Kloster in Berlin Voltaire's „Zaire" nach Schwabe. In derselben Lehranstalt wurde nachmals Goethes „Clavigo" (!) gegeben.

Racine und Voltaire und der Gottschedischen Schaubühne aufführen zu lassen mit der Bemerkung: „den Beifall der Herrn Halbgelehrten und des gelehrten Pöbels verlangen wir nicht."

Neben den übersetzten sollten auch deutsche Originalstücke von dem Geiste derjenigen zeugen, die die Bühne der Vollkommenheit entgegenzuführen beflissen waren. „Es kommt nur auf die Wissenschaft der Regeln an", meinte Gottsched.

Er studirte Aristoteles' Poetik und sah sich im Verständniß derselben durch die mit Anmerkungen begleitete Uebersetzung von Dacier gefördert, eben so durch Rappolt's Poetica Aristotelica Was er von Aristoteles und Horaz lernte, galt ihm als das unumstößlich Richtige*). Neben andern Schriftstellern gab ihm lichtvolle Aufschlüsse Riccoboni durch seine in Paris erschienene Histoire du Théatre Italien, welcher in einer spätern Abhandlung De la reformation du Théatre Gottscheds Verdienste anerkannte. Voltaire und Fontenelle versicherten ihn ihrer Zuneigung. Der Resident in Paris F. M. Grimm, der sich für die dramatische Kunst thätig interessirte und mit ihm einen Briefwechsel unterhielt, vermittelte eine Verbindung zwischen ihm und andern damals lebenden Dramatikern Frankreichs. Der Gemahlin Gottscheds bestellte jener Grüße von der Frau Grafigny

Da Gottsched in seiner „Critischen Dichtkunst" die dramatischen Regeln deutlich auseinandergesetzt zu haben glaubte**), so

*) Nachdem er in der Vorrede zum Trauerspiel Agis, das er nach Plutarchs Erzählung 1745 gefertigt, angeführt hat: „Es ist keine einzige Person erdichtet, keine Begebenheit, kein Charakter anders als ihn derselbe beschrieben hat. Nur die Zeit ist nach den Regeln der Schaubühne verkürzt und dasjenige ausgelassen, was sich in den engen Raums eines Trauerspiels nicht hat bringen lassen", fährt er so fort: „Will mir irgend ein Kunstrichter die Ehre thun, dieses Stück zu untersuchen, so werde ich gegründete Erinnerungen gern annehmen, wenn sie mir nicht nach eigensinnigen Regeln dabei verfahren, sondern mir zu zeigen belieben werden, daß ich wider ausdrückliche Regeln des Aristoteles oder des Horaz oder von neueren des Abts von Aubignac (Pratique du Théatre) und Dacier verstoßen habe."

**) Versuch einer Critischen Dichtkunst erschien 1727 und darauf 1737. Die Mittheilung folgender Stellen wird nicht als unpassend erscheinen, um zu zeigen, wie die poetische Wahrheit auf den gemeinsten Naturalismus begründet wurde. „Wie ist es wahrscheinlich, heißt es in Betreff der Einheit der Zeit, daß man es auf der Schaubühne etlichemal Abend werden sieht und doch, ohne zu essen und

lebte er der Hoffnung, daß deutsche Dichter sie sich aneignen würden, um das Theater mit klassischen Tragödien zu bereichern. Es blieb ein frommer Wunsch. Darum schritt er selbst zur That. Er schrieb 1730 den „Cato", nachdem 20 Jahre vorher Addison einen solchen verfaßt hatte. Wenn er in der Vorrede von 1731 seiner Unfähigkeit sich bewußt zu seyn bekennt, ferner, daß alles, was an der Tragödie lobenswerth, dem genannten Engländer und dem Franzosen Deschamps, einem andern Cato-Dichter, zuzuschreiben sey, so will er doch offenbar keinen Glauben finden. Er weist die Verstöße der Vorgänger nach und mag nicht die Feinde der Regeln in der Meinung bestärken, es könne „ein Stück auch ohne dieselben schön seyn." Gottsched und seine Freunde *) sahen im „Cato" das Muster deutscher dramatischer Dichtkunst, der 1732 das erste und 1757 das zehnte Mal gedruckt wurde. Gottsched

trinken oder zu schlafen, immer auf einer Stelle sitzen bleibt. Die besten Fabeln sind also diejenigen, die nicht mehr Zeit nöthig gehabt hätten, wirklich zu gegeschehen, als sie zur Vorstellung brauchen. — Die Auftritte der Szenen in einer Handlung müssen allezeit mit einander verbunden seyn, damit die Bühne nicht eher ledig werde, bis die ganze Handlung aus ist. — Die Monologe hatten bei den Alten mehr Wahrscheinlichkeit als bei uns, weil nämlich da der Chor allezeit auf der Bühne stand und mit für eine Person angesehn war. Bei uns aber ist die Bühne leer. Kluge Leute pflegen aber nicht laut zu reden, wenn sie allein sind. Eben so übel steht es, wenn jemand für sich auf der Schaubühne redet, doch so, daß der andere, der dabei steht, es nicht hören soll. Was hier für eine Wahrscheinlichkeit stecke, das habe ich niemals ergründen können. Es wäre denn, daß die anwesende Person auf eine so kurze Zeit ihr Gehör verloren hätte. — Es muß eine Comödie eine ganz natürliche Schreibart haben und wenn sie gleich in Versen gesetzt wird, doch die gemeinsten Redensarten beibehalten. (Straube behauptete 1740 keine gereimte Comödie könne gut seyn, da man nicht im gewöhnlichen Leben so spreche.) — Die Kleidungen der Personen müssen nach ihrem Charakter und Stand seyn. Nur der Harlekin hat hier eine Ausnahme. Er soll zuweilen einen Herrendiener bedeuten. Allein welcher Herr würde sich nicht schämen, seinem Kerle eine so buntscheckige Liberei zu geben? — In Opern wird gelacht, gescholten, gehustet und geschnupft nach dem Takte und, wenn sich die Helden aus Verzweiflung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre heldenmäßige That so lange, bis sie ihre Triller ausgeschlagen haben. Wo ist doch das Vorbild dieser Nachahmungen? (Evremond — auf dessen **Reflexions sur les tragédies** 1613 Gottsched manchmal Bezug nimmt — sagt, die Oper sey ein lustiges Werk, worin der Dichter und der Tonkünstler sich einander im Wege stehn.)

*) Besonders C. G. Köllner aus der Gesellschaft der freien Künste.

war auf Nicolai übel zu sprechen, der J. E. Schlegeln Schöpfer des deutschen Trauerspiels genannt hatte, da dieser erst 1741 als Dramatiker aufgetreten war. Merkwürdig ist es, daß sein Beispiel nicht mehr zur Nachfolge reizte. Es blieb, wie man sich damals ausdrückte, der Cato „eine sonderbare und ganz unerwartete Erscheinnng."

Die Neuber stimmte nicht Gottscheden bei, daß „der deutsche Witz von 1740—1750 sowohl zum Erfinden als zum geschickten Uebersetzen munter und fruchtbar genug sey."

Dennoch eifert sie gegen die Stücke des alten Geschmacks, die ferner nicht das Theater um den guten Namen bringen dürfen. Als Joh. Ferd. Müller, vormals ihr Harlekin, das sächsische Privilegium, das sie bereits erhalten, 1733 gleichfalls an sich brachte, verspricht sie in einem Vorstellen an den Premier-Minister Grafen v. Brühl, ihrem Concurrenten zu Gefallen keine Comödien, auch sogar Tragödien, welche mit Harlekins Lustbarkeiten untermenget, machen zu wollen. Unsere Bemühung ist überhaupt jederzeit dahin gegangen, in unseren Vorstellungen die strengste Moral beizubehalten, alle leeren Possen und unehrbare Zweideutigkeiten zu vermeiden und — welches der eigentliche und vernünftige Endzweck des Schauplatzes seyn soll — die Zuschauer nicht sowohl zum Lachen zu reizen, als solche zu verbessern" *). Sie ließ 1736 ein selbst gedichtetes Vorspiel: „Die von der Weisheit wider die Unwissenheit beschützte Schauspielkunst" drucken. In Hamburg, wo sie ihre Hoffnung, durch ihre Vorstellungen Glück zu machen, gänzlich fehl geschlagen sah, vermaaß sie sich 1740 in folgender Weise sich zu verabschieden:

Ihr Freunde habt Geduld, heut geht's die Feinde an;
Gebt nur auf den Hanswurst in Zukunft besser Acht,
— — — — nehmt ihn zum Vorbild an,
Vielleicht daß dieser Euch geschickter machen kann,
Denn Euer Vorsatz ist, nichts Gutes zu ernähren.
Bedenkt mein Vorsatz war, das sag' ich öffentlich,
Daß unserm deutschen Reich kein Vorzug soll gebrechen —
„In einer Kleinigkeit," so werdet Ihr wohl sprechen,
Denn von der Schauspielkunst habt Ihr sehr wenig Licht.

*) Blümner S. 57.

Drei Jahre vorher, ehe die Neuber, deren Lieblingswort sonst „Huld" war, diese Verse in Erbitterung gesprochen, hatte sie auf Gottscheds Anrathen die Verbannung der plumpen Maske vom Theater feierlich vorgenommen. Das Begräbniß des Harlekin fand 1737 statt. In einer Anmerkung zu Rost's Vorspiel, der sonst von den Theater-Vorgängen sehr wohl unterrichtet war, lesen wir: „Frau Neuberin vertrieb dadurch, daß sie des Harlekins Kleider in einem Schauspiel angezogen hatte, den Harlekin ganz von der Bühne" *). Man darf sich den Akt aber wohl keineswegs als ein Farce denken, dergleichen zu fördern sie damals keineswegs gewillt war. Es war keine komische Vorführung, sondern vielmehr, wie man nach den Umständen annehmen muß, eine ernste Erörterung in Form eines Epilogs oder einer sogenannten Abdankung über den schädlichen Einfluß des schaamlosen Gesellen auf die Moral. Mit Zustimmung des Publikums erklärte sie wahrscheinlich, es sey Zeit, ihn zu Grabe zu tragen und legte das feierliche Gelübde ab, sich nie wieder zu Harlekinaden herabzustimmen.

Und es war hohe Zeit, daß der Harlekin auf die Gauklerbude zurückverwiesen wurde.

Da der berühmte Hanswurst Franz Schuch nicht so viel Schreibfertigkeit als Mundfertigkeit besaß, so spielte seinen Advokaten Justus Möser, um 1762 die Vertheidigung des Harlekins als eine Selbstvertheidigung in die Welt zu schicken und mit lachender Rede seine grämlichen Feinde zu beschämen. Aber nur die Statthaftigkeit des grottesk Komischen auf dem Theater hat er erwiesen und mit Recht der Karicatur das Wort geredet, indem feinfühlige Zuschauer schon an Moliere's aus dem Rohen ausgehauenen Gebilden Anstoß nahmen und „die komischen Vor-

*) Rost's Vermischte Gedichte S 4. Da die Neuber imselben Jahr in Kiel einmal in der Harlekinstracht erschien, um seiner zu spotten, (Schmid) Chronologie S. 78, so kann leicht eine Verwechslung entstanden seyn. Weil die Verbannung bildlich ein Auto-da-Fe genannt wird, das über ihn gehalten, so veränderte sich bald das verbannt im Munde der Erzähler in verbrannt und es ward nach Devrient II. S. 36. „dem Harlekin förmlich der Prozeß gemacht, eine Puppe in seinem buntscheckigen Kleide auf einem Scheiterhaufen feierlich verbrannt?" Ob sein Gewährmann Glauben verdient? Die weitläuftige Ausführung des Begräbnisses in Schneiders Schauspieler-Novellen Bd. I. S. 144. verräth sich leicht als modernste Erfindung. Hier übernimmt Kohlhardt die Rolle des Todes-Candidaten.

stellungen bloß auf das rührende oder sogenannte weinerliche Lustspiel einschränken" wollten. Dafür, daß der Komiker immer in derselben bunten Jacke auftreten müsse, spricht nur eine Stelle in Mösers Schrift, in der er die Comödie, mit der Thierfabel vergleicht und den Vortheil darthut, sogleich zu wissen, wen man in dem Redenden vor sich habe, ohne daß man von einem entbehrlichen Vertrauten des Helden es sich müsse sagen lassen. Er vergißt, daß unter den stehenden Masken die des Harlekin eben den Vertrauten macht. Freilich springt er mit seinem Herrn und andern Respekspersonen in der Art um, daß es allerdings uns nicht zu wissen interessirt, wie es um sie stehe. Die Empfehlung des Harlekins aus diätetischen Gründen — weil am Abend nach der Erschütterung des Zwerchfells das Essen desto besser bekomme und der ermüdete Geist zur ernsten Pflicht neue Kraft gewinne — kann den Richter im Theater wohl nicht allein bestimmen, für ihn Partei zu nehmen. Der Spaß und die Ausgelassenheit, so wird gesagt, sey der menschlichen Natur eingeboren und drohe allen Zwang mit Gewalt abzuwerfen, wenn nicht ein zuvorkommendes Verfahren das Sprengen der Bände durch die frischen Weine verhüte. Also wie dort eine ärztliche, soll hier eine polizeiliche Rücksicht der Maskenfreiheit das Wort reden. Die groteske komische Sittenmalerei heißt es ferner, sey durchaus nicht verächtlich, sondern sie begründe sich auf Kunst und durch das Uebertreiben der Karikatur wirke sie um so eindringlicher, weil „doch jede theatralische Geschichte nur ein Fuhrwerk ist, um seine Lehren und Einfälle zu Markte zu bringen." Ein moralistischer Zweck ist folglich alle Kunst. Wer wird dem beipflichten, dem das ureigne Göttliche der Kunst aufgegangen ist? Und wer dem beipflichtet, wird dadurch nicht von der Nothwendigkeit des Harlekins sich überzeugen und eingestehn, daß Hogarth's Schönheitslinie allzusehr in seinen Karikaturen vermißt wird.

Der Totaleindruck, der jedes Kunstwerk bedingt, und der von der Schauspiel-Vorstellung in zwiefacher Weise gefordert wird, konnte im Lustspiel nie erzielt werden vor Beseitigung des Harlekins. Geflissentlich zerreißt der Harlekin die Handlung des Stücks. Allerdings wissen wir, daß oft Schauspieler, besonders paradirende Gäste, dadurch wirken, daß sie ihr Spiel möglichst isoliren, um durch den Abstand noch mehr zu glänzen. Und sie

thun daran recht für diejenigen Zuschauer, die nur um eines Spielenden willen das Theater besuchen. Mutatis mutandis haben wir uns so die Szene in älterer Zeit zu denken. Eine Gesammtwirkung war nicht möglich und sollte nicht ermöglicht werden, wo der Harlekin herrschte und Alles um ihn nur figurirte zur Ausfüllung der nöthigen Pausen und zur Empfangnahme der Geisselhiebe mit der Pritsche und dem geflügelten Wort; war jener doch der Matador, um den zusammengehetzten Gesellen den entscheidenden Stich zu versetzen. Der Totaleindruck, den eine Vorstellung auf Alle in allen Plätzen machen muß, erweist gleichfalls die Unhaltbarkeit des Harlekins. Ein öffentliches Vergnügen verlangt möglichst allseitige Theilnahme. Der Schauspieler fühlt die Kehle zugeschnürt, wenn seine Stimme im leeren Hause verhallt, ob er sich auch sagen muß, daß er den wenigen Zuschauern eine desto größere Achtung zu zeigen gebunden ist. Nicht, was einen Theil des Publikums anwidert, darf, um dem andern Theil zu gefallen, gegeben werden. Verschiedenheit der Meinungen bringt uns den Genuß größerer Klarheit, Parteispaltungen unterwühlen jedes ästhetische Urtheil. Ein Danziger Kritiker theilte die Vorstellungen, die Franz Schuch gab, in solche, die für die Gebildeten berechnet waren und in solche, die der Pöbel bezahlt. Die letzteren ließ er ganz unberücksichtigt und — wenn irgend einer durch ein reichbegabtes Talent berufen war, im Harlekin den Künstler zur Anerkennung zu bringen, so war es Franz Schuch.

Dem Hanswurst war es gelungen, die von den englischen Comödianten gestreute Saat vor hundert Jahren täppischer Weise zu vertreten und ihm mußte der fernere Eintritt verweigert werden, wenn der deutschen Bühne ein goldenes Zeitalter vorbereitet werden sollte. Welcher Dichter fühlt sich nicht durch außerordentliche Veranlassung gedrängt, einen Dithyrambus zu dichten, aber ein Dithyrambendichter ist ein Unding wie jener Komiker, der in seiner Person den Dichter und den Schauspieler vereinigt *).

Zweckmäßig war es, daß die Engländer den Clown, so wie die Deutschen den Hanswurst ganz und gar des Dienstes entließen

*) Franz Schuch erlaubte es sich auch in regelmäßigen Lustspielen in der buntscheckigen Tracht aufzutreten, ohne Zweifel um den ruhigen Gang auf frappante Weise zu unterbrechen.

und nicht wie die Spanier im charakterlosen Grazioso eine schwächliche Reminiscenz bewahrten *).

Zweierlei war Gottscheden in einem Handstreich gelungen, die Französirung der deutschen Bühne und die Verabschiednng des rohen Spaßmachers. Ein drittes sollte noch durch sein Ansehn erfochten werden. Hier aber erlitt er eine schmähliche Niederlage.

Auch das Ungeheuerliche des Operngeschmacks sollte abgethan werden. In der Verbannung des Harlekins hatte man Gottscheds richtigem Takt Gerechtigkeit widerfahren lassen, durch die Machtsprüche gegen das musikalische Drama, als eine andere Gattung der Geschmacklosigkeit, obwohl sie durch die Hoffeste Sanction erhalten, verdarb er es mit seinen Freunden. Gottsched sieht in der Oper „eine Beförderin der Wollust und eine Verderberin der Sitten" und meldet nicht ohne Freude: „Das Leipziger Operntheater ist seit vielen Jahren eingegangen und das Hamburgische liegt in den letzten Zügen, das Braunschweigische hat gleichfalls nur neulich aufgehört und es steht dahin, ob es jemals wieder in Flor kommt." Bei Nennung der in Danzig 1741 erschienenen Oper „Atalanta" bemerkt er: „Hiemit hören die deutschen Opern auf und zwar an einem Orte, wo sonst niemals welche gespielet worden. Da sie in Deutschland keinen Beifall mehr finden können, haben sie ihr Heil daselbst versuchen wollen, aber ohne allen Erfolg. St. Evremond hat es prophezeiht, daß man des beständigen Singens einmal überdrüßig werden würde. Es ist eine Ehre für die Deutschen, daß sie diese Weissagung zuerst erfüllet haben."

Man hielt Gottscheden vor, daß er selbst ein Singspiel „Diana" geschrieben. Der sanfte Gellert sogar, von ihm zur dramatischen Dichtkunst aufgefordert, fand sich bewogen, den dictatorischen Aussprüchen zu begegnen. In der Vorrede zu seinen Lustspielen 1748 sagt er, er habe ein Singspiel aus dem Französischen übersetzt, anstatt es selbst zu erfinden, aber nicht, „weil er Gedichte der Art für unnatürlich," sondern für sehr schwer halte, wenn sie schön seyn sollen."

*) Einem Möser würde auch mit einer Herabstimmung, wie sie uns Holberg in seinem Heinrich zeigt, wenig gedient gewesen seyn. Bekannt ist, daß Lessing Mösern beistimmte. Hamb. Dramat. Nr. XVIII.

v. König, der Gottscheden die Professur der Poesie verschafft hatte, entzog ihm seine Gunst, da er in der Oper „Sancio und Senilde" ein gelungenes Werk geliefert zu haben glaubte. v. König sich darauf berufend, daß man richtige Tragödien als Opern dichten könne, (denn Sancio und Senilde wurde später als recitirendes Schauspiel mit Beifall gegeben), fühlte sich um so mehr verletzt, als er durch Singspiele an verschiedenen Höfen sich Ehre erworben, und erklärte, er habe wie der Blinde von Farben geurtheilt *).

Wenn solche Stimmen sich gegen die doctrinaire Bühne erklärten, so konnte Verachtung und Spott nicht ausbleiben. In den Augen der Schauspieler sank das Ansehn der Professoren. Ein Mitglied der Neuberschen Truppe kopirte in einem Stück einen bekannten Stubengelehrten und 1741 dichtete die Neuber, die mit Gottsched ganz und gar zerfallen und deren submisse Verehrung in bissige Erbitterung umgeschlagen war, ein Vorspiel, in dem als Tadler der Verfasser des Cato in täuschendem Abbilde vor seinen eignen Augen unter allgemeinem Gelächter auf der Szene erschien. Daneben ließ sie den letzten Akt des Cato in parodirtem Spiel darstellen **). Graf Brühl fand Gefallen daran, daß der vornehme Pedantismus zu Fall kam und unterstützte die boßhafteste Verhöhnung, anstatt den von ihm erflehten Schutz zum Besten des guten Geschmacks und der entweihten Bühne zu gewähren. Das Mißverhältniß zwischen Gottsched und der Neuber war dadurch entstanden, daß sie die in einer bessern Uebersetzung bereits einstudirte „Alzire" von Voltaire, in der der Professorin Gottsched zu geben sich weigerte. Da beschloß jener ihr Glück, das er begründet, wieder zu zerstören. Er tadelte sie, wie er sie vordem gelobt hatte, und in blindem Eifer, seine Demüthigung zu rächen und die eingenommene hohe Stellung zu behaupten, that er einen Mißgriff nach dem andern und sah so nach und nach alle Errungenschaften schmählich entrissen.

*) Danzel S. 81. Wie bunt auch das Opernwesen in Hamburg war, so hätte Gottsched doch anerkennen müssen, daß es zuerst die Idee zur Stabilität des deutschen Theaters realisirte, daß bei ihm der Acteur nicht mehr Alles in Allem war, sondern vom Dichter und Componisten abhängig war.

**) Jetzt kamen Liebschaften zur Sprache, die Gottsched mit Schauspielerinnen unterhalten haben sollte.

Er begünstigte und erhob den neuen Principal Schönemann, obwohl er der Gönnerschaft sich ungleich weniger würdig zeigte. Dieser kehrte, sobald er von Classicität der keinen Nutzen verspürte, zu den Harlekinaden zurück.

Auch der Neuber sagte man nach, sie hätte den Harlekin nur dem Namen nach verbannt, indem sie ihm eine weiße Jacke gegeben und Hänschen genannt. Wenn dies in einzelnen Fällen richtig war, so haben wir es uns allein durch die Dürftigkeit des Repertoirs zu erklären, welches nicht erlaubte, alles Alte auf einmal zu beseitigen. Die Neuber hielt fest an dem, was sie für das Rechte erkannt, wurde zur Märtyrin an der von ihr verfochtenen Sache und ging im Glauben, daß das Deutsche französisch werden müsse, unter. Allerdings ist es nach dem Harlekin der Bediente, der in den Comödien eine stehende Komik entwickelt und noch in den Kotzebueschen Stücken, die fabrikmäßig halbdutzendweis gefertigt wurden, als abgefeimter Intriguant die Hebelkraft der Handlung zeigt. Die Neuber hat das Verdienst die ersten Stücke von Lessing zur Aufführung gebracht zu haben, wie „den jungen Gelehrten", „Damon" und die „alte Jungfer", aber fraglich ist es, ob sie ein rührendes Schauspiel, wie „Miß Sara Sampson" als zur Darstellung geeignet würde gehalten haben.

Gellert nannte in seinen Vorlesungen über Literatur weder Klopstock, noch Wieland, noch Lessing, wahrscheinlich um nicht als Gottscheds Gegner bei den Studenten zu erscheinen, der solche Größen muthwillig verunglimpfte, indem er hinter einem Pfahlwerk von Regeln sie nicht verstand und zu fürchten glaubte.

In Betreff Klopstocks erklärte er 1752 im „Neuesten aus der anmuthigen Gelehrsamkeit": „daß er den Schwung der unbildsamen Gedanken Klopstocks und die Mäander seiner Ausdrücke schlechterdings mißbillige, daß er sich wundere, wie die Gottesgelehrten so ruhig dem Unwesen zusehn könnten (!) *). — —

Durch die Art, wie er über Shakspear urtheilt, entfernte er Wieland, obwohl dieser wahrlich dem französischen Geschmack nicht abhold war. Auf einen Vergleich, der zwischen A. Gryphius und Shakspear gemacht war, erwiderte jener, der gleich Voltaire

*) Er bedauerte den Unfug, der mit den Hexametern getrieben werde, durch eine in der critischen Dichtkunst gegebenen Proben veranlaßt zu haben.

auf den Briten schimpfte, der Shakspearsche Brutus habe sich über den Tod der Porcia durch einen derben Rausch zu trösten versucht. Verächtlich sprach sich die Gottsched über die Fabel des Othello aus*). Wieland gab aber dennoch die Uebersetzung Shakspears zwischen 1762—66 heraus.

Lessings gedenkt Gottsched in Unehren bei Nennung eines mysterienartigen Klosterstücks von Frau Jutten aus dem 15ten Jahrhundert. „Wer weiß, sagt er, wo noch ein heutiger brittenzender Shakspear darüber kömmt, der nächst der versprochenen Komödie vom D. Faust auch das Trauerspiel von Papst Jutten erneuert und umschmelzet, um ein recht erstaunlich rührendes Stück trotz dem Kaufmanne zu London oder Miß Sara Sampson daraus zu machen"**).

Durch seinen Angriff der rührenden Familiengemälde that er Gellerten weh, wie durch den Shakspears seinem Freunde J. E. Schlegel.

So kam es, daß der Mann ganz eigentlich 1753 vom Schauplatz abtreten mußte, daß er ausgezischt und ausgetrommelt in seiner Person die Eigenschaften des classischen Trauerspiels vergegenwärtigte, Schrecken und Mitleid, Schrecken durch seinen plötzlichen Fall, Mitleid mit seinem Eigensinn. Hofintrigue***) und Schauspieler-Undank ließen ihn seinen Hochmuth schwer büßen und

*) „Othello ist ein Held, welcher viele Thränen vergießt und ein gewaltiges Herzeleid darüber bezeuget, daß man ihm sein Schnupftuch gestohlen, welches er von seiner Geliebten geschenkt bekommen. Dergleichen Possen sind in den englischen Tragödien, die noch zur Zeit sich an keine Regeln binden, nichts neues." Popens Lockenraub 1744 S. 43.

**) Nöth. Vorrath von 1765. II. S 147.

***) Rost, früher Gottscheds Schüler und Anhänger, war derjenige, der als Sekretär des Grafen v. Brühl den ansehnlichen literarischen Machthaber zum Ziel seiner giftigen Witzpfeile wählte, weil es so eine Gräfin Mozinska und sein Herr wollte. Er schreibt am 4. Dez. 1743: „Man las meine Arbeit (ein satirisches Gedicht „das Vorspiel" in der Handschrift) dem Grafen vor, sie gefiel ihm, er versprach, mich nicht nur wider alle Verfolger zu schützen, sondern sich auch meines übrigen Glücks so anzunehmen, daß ich nie bereuen sollte, auf die Gnade eines großen Herrn getraut zu haben. Ja dieser Minister gab sich selbst die Mühe, jeden Bogen, der aus der Presse kam, nochmals selbst durchzusehen." Schmid Nekrolog der teutschen Dichter S. 451.

ihn tief empfinden, wie Parteikampf von keiner Gerechtigkeit weiß. Wenn man bedenkt, wie wenig das reale Theater von seinem ersten Entstehn bis zum 18. Jahrhundert leistete, so kann man die Nothwendigkeit einer Umkehr der Theaterverhältnisse nicht läugnen, die Gottsched auf großartige Weise bewerkstelligte. Das Alte hallte noch lange nach, aber es konnte nicht die durchgreifende Veränderung wieder vernichten. Aus der Volkslustbarkeit entwikkelte sich für immer der Begriff eines höhern Vergnügens. Ein Irrthum war es, daß er eine Nationalbühne zu stiften gedachte und mit dem Volke brach, daß er am Einförmigen, Uebertragenen festhielt und ein lebendiges Interesse erregen wollte, daß er Regel und Correctheit mit Schönheit für gleichbedeutend erachtete und nicht zuerst den Geist und dann die Ordnung setzte. Der Damm, den er nicht in einseitigem Eifer, sondern mit den Schauspielern zusammen gegen schrankenlose Willkühr und rohen Naturalismus ausrichtete, bewährte sich als sicher und, wenn ihn Frühlingsstürme bedrohten, so haben sie ihn mehr überströmt als gebrochen.

Auch als tragischer Dichter vor Lessing kann Gottsched nur von denen übersehn worden, die über dem Mechanismus es vergessen, daß ein solcher nicht ohne Geist eingerichtet werden kann und daß der Wille die Räder erst in Bewegung setzen muß, damit diese von selbst zu gehen scheinen. Es mögen hier einige Szenen stehn aus seiner vornehmsten Tragödie.

Gottscheds Sterbender Cato.*)

(Der Schauplatz ist in einem Saale des festen Schlosses in Utica. Die Geschichte des ganzen Trauerspiels hebt sich zu Mittage an und dauert bis nach der Sonnen Untergange.)

Dritter Aufzug. Dritter Auftritt.

Cato.

Regiert ein einzig Haupt das große Rom allein:
So wollen wir mit Lust daraus verbannet seyn.

*) Viele Verse sind ausgelassen, wie dies aus den schnelleren Uebergängen und aus dem Umstande, daß die Reimpaare, weibliche und männliche, nicht regelmäßig auf einander folgen, ersichtlich ist. Um des Zusammenhanges willen mußte hier und da die erste Hälfte der Verse verändert werden, welches überall durch ° angezeigt ist.

Ja — Cäsar, weg von hier mit Königen und Ketten!
Der Römer Ueberrest will noch die Freiheit retten:
Hier hab' ich selber schon ein Grab für mich erlesen,
Doch Cäsar laß uns Rom, wie es vorhin gewesen!

Cäsar.

Was hab ich denn gethan? Der Deutschen tapfres Blut
Verehrt durch meinen Dienst der Römer Heldenmuth.
Die Meere waren mir kein Hinderniß im Siegen,
Ich bin den Ocean der Britten überstiegen;
Und doch versaget mir der ungerechte Rath,
Weil mich Pompejus haßt, ein schlechtes Consulat?
Und was mein Blut erkämpft, des Staates höchstes Amt
Fällt meinen Feinden zu! Das, das hat mich entflammt!
Halb rasend fing ich an der Römer Feind zu werden:
Vergebens waffnet sich der ganze Kreis der Erden.
Ich schlug ihn doch, und nahm den Rest zu Gnaden an,
Nachdem ich ihn besiegt: was hab' ich nun gethan?

Cato.

Tyrannen schmücken stets ihr Thun mit List und Ränken:
Die Worte sind oft gut; die That lehrt, was sie denken.
Und wozu war dir wohl das Vaterland verbunden?
Du hattest als ein Held viel Länder überwunden;
Rom hatte triumphirt: doch das war deine Pflicht.
Ein Bürger dient dem Staat, der Staat dem Bürger nicht.
Die Schuld ist offenbar.

Cäsar.

Wo will der Eifer hin?
Vergißt man denn, daß ich ein Ueberwinder bin
Und daß die Römer mich um Gnade bitten müssen?

Cato.

Wer voller Unschuld ist, will nichts von Gnade wissen. —
Entsagte Sylla doch der Herrschaft und Gewalt
Und fand auch in der That der Römer Gnade bald.
Dem Beispiel folge nach: so wird dir dein Verbrechen
Vielleicht auch noch geschenkt. Ich selbst will für dich sprechen! —

Wie nun? Du schweigst allhier? O Rom, o Vaterland!
Hast du dem Barbar nicht viel Gutes zugewandt?
Rom streitet mit sich selbst: die Mutter haßt den Sohn,
Der Legionen Zahl spricht ihren Brüdern Hohn,
Man sieht der Römer Blut auf Römerhände spritzen,
Die Helden, welche sonst Gesetz und Rechte schützen,
Ersticken die Natur und schänden ihr Gebot,
Die Väter streben nur nach ihrer Kinder Tod,
Die Kinder suchen nichts, als ihrer Väter Leichen,
Die Mutter sind bemüht, dem Jammer zu entweichen,
Und stürzen sich zuvor in beider bloßes Schwert.
Die Herrschaft, Cäsar, ist's, was deine Brust begehrt!

Cäsar.

Den Frieden schlägst du aus und hassest doch das Kriegen:
An wem wird wohl die Schuld des ganzen Unglücks liegen?
Hat nicht der Götter Gunst sich längst für mich erkläret?
Sie haben mir bisher noch stets den Sieg gewähret.
Als Sylla Sieger war und als auf einen Tag
Der Römer ganze Zahl zu seinen Füßen lag,
Da konnt er ohne Schimpf den Zepter von sich legen:
Allein ich muß allhier auch meinen Ruhm erwägen.
Das hieße: Cäsars Muth war endlich doch zu klein!
Und kurz: wo Cäsar herrscht, wird alles glücklich seyn.
Erwäg es, wenn ich zürn, so ist ein Augenblick
Schon lang und groß genug zu deinem Unglück.

Cato.

Wenn ich nicht hoffen darf, die Freiheit zu erwerben:
So bin ich alt genug und will ganz freudig sterben.

Cäsar.

Ach weiche dem Geschick.

Cato.

Mein Schicksal heißt: sey frei!

Cäsar.

Glaub, daß man auch beglückt am Tiberstrome sey.

Cato.

Die Tiber soll mich nicht an ihrem Ufer sehen,
Bevor durch meinen Arm die Rettung Roms geschehen.

Cäsar.

Erhalte doch vielmehr nur erst dein eigen Haupt!

Cato.

Es ist ein großer Schimpf, wenn man Tyrannen glaubt,
Und gar von ihrer Hand sein Leben will erhalten.
Der größte Ruhm ist der, sich rächen und erkalten.
Den Göttern Dank, mir ist ° ihr Ausspruch sonnenklar:
Und wäre dieses nicht, so würde mich fürwahr
Der Henker in der Brust mit scharfen Messern plagen:
Jetzt aber weiß ich nichts von dieser Qual zu sagen.
  Wenn ein Tarquin entspringt, sind hundert Bruter da,
Die man noch nie gebückt zu deinen Füßen sah. —
Mir stand ein Bösewicht vorlängst ° nach Leib und Leben,
Doch du bist grausamer.

Cäsar.

Wer? Ich?

Cato.

Du bist es eben.
Von dir wird Rom und mir die Freiheit selbst geraubt,
Der mich nicht morden ließ. ° Wer hätte das geglaubt?
Jetzt bin ich voller Schaam, ja fast verzweiflungsvoll;
Daß ich dich ehren muß, da ich dich hassen soll.
Laß nach der Grausamkeit die Güte triumphiren!
Laß Rom in Freiheit stehn und Rath und Volk regieren!
Bist du der Götter Sohn, so zeig auch, was du bist:
Doch wisse, daß ihr Thun nur Huld und Sanftmuth ist.
(Er geht ab.)

Cäsar.

O welch ein edles Herz! Wär ich nicht, was ich bin:
Ich wünschte mir nichts mehr als Catons freien Sinn,
Der keinen König will.

— — —

Vierter Aufzug. Fünfter Auftritt.

Cato's im Kampf gefallener Sohn Marcus wird auf die Szene getragen.

Phokas, Bedienter.

Jetzt Cato rette nur dich selber, sammt uns allen!
Es ist schon hohe Zeit!

Cato.

An mich gedenkt nur nicht.
Ich bin nicht in Gefahr. Wenn alles fällt und bricht,
Läßt mich der Himmel nicht in Cäsars Hand gerathen,
Es sei der Wütherich ein Herr von hundert Staaten.
(Zu seinem Sohne Porcius.)
Tritt näher Porcius! Du hast es selbst erblickt,
Wie Ehrsucht, List und Trotz mir oft das Ziel verrückt,
Und wie ich widerstrebt. Jetzt siehst du mich auch weichen,
Da keine Hoffnung ist, den Endzweck zu erreichen.
Geh hin, verbirg dich nur auf das Sabinerfeld,
In deinem Vatersitz, wo mancher große Held,
Wo unser Ahnherr selbst, nachdem er oft gesieget,
Nach alter Römer Art sein eignes Land gepflüget,
Da lebe tugendhaft, verborgen, schlecht und recht,
Sey fromm, den Göttern treu, doch keines Menschen Knecht:
Denn wo das Laster herrscht, da sind die höchsten Würden,
Die man bei ihnen trägt, die ärgsten Sklavenbürden.
Ihr Freunde lebet wohl! wollt ihr nicht alle trauen,
Könnt ihr nicht schlechterdings auf Cäsars Gnade bauen:
So wißt, daß allbereit die Schiffe fertig stehn,
Mehr kann ich jetzt nicht thun, euch insgesammt zu retten.
Eilt, denn der Sieger kömmt und droht euch schon mit Ketten!
Lebt wohl zum letztenmal! Wenn wir uns wiedersehn,
So wird es zweifelsfrei an einem Ort geschehn,
Wo uns kein Cäsar wird in unsrer Ruhe stören,
Und wo wir nichts von Macht und von Tyrannen hören.
Daselbst empfängt mein Sohn, der für die Freiheit starb,
Der Tugendliebe Preis, den er sich hier erwarb.

Fünfter Aufzug. Erster Auftritt.

(Cato allein, der ein Buch in Händen hat. Es liegt neben ihm ein bloßer Degen und an der Seite steht ein Ruhbett.)

Cato.

Ja Plato du hast recht! Dein Schluß hat großen Schein.
Wahrhaftig! unser Geist muß doch unsterblich seyn.
Woher entstünde sonst das Hoffen und Verlangen,
Ein unaufhörlich Glück und Leben zu empfangen?
Ja, ja es wohnt in uns ein göttlich hoher Trieb,
Der Himmel macht uns selbst die stete Dauer lieb
Und führt uns aus der Welt in ungleich größre Schranken.
O Ewigkeit! Du Quell entzückender Gedanken!
Wem Gott nur gnädig ist, der muß auch glücklich werden,
Doch wenn geschieht's und wo? Gewiß nicht hier auf Erden,
Die fällt ja Cäsarn zu. Den langen Zweifel heben
Soll mir dies Eisen bald. Mein Sterben und mein Leben,
Mein Gift und Gegengift liegt beides da vor mir.
Das eine führet mich im Augenblick von hier,
Das andre lehret mich, ich könne niemals sterben.
Die Seele bleibt getrost und scheuet kein Verderben,
Die Sonne selbst wird alt, Natur nnd Welt gehn unter,
Nur du allein, mein Geist, bleibst ewig jung und munter:
Du lebst, wenn sich der Krieg der Elemente regt,
Und aller Körper Bau in Stück und Trümmer schlägt.

Ich überlasse mich dem Schlummer, denn ich merke:
Daß mein erwachter Geist hernach mit voller Stärke
Die Flucht ergreifen kann und dann an Kräften neu
Dem Himmel, den er ehrt, ein würdig Opfer sey.

(Cato legt sich auf das Bett und der innere Vorhang fällt zu.)

Siebenter Auftritt.

Porcius kömmt eilend.

Ach Schwerster Porcia! O Anblick voller Noth!
Was wir bisher besorgt, das ist nunmehr geschehen,
Er hat sich selbst entleibt.

Phokas.

Kommt laßt uns selber sehen.

Porcius.

Umsonst! Ihr kommt zu spät. Ich hub ihn von der Erden,
Da lag er ° voller Blut. Er schien schon blaß zu werden,
Als er ganz matt und kalt die Augen nach mir schlug
Und, seine Freunde noch zu sehn, Verlangen trug.
Die Diener bringen ihn bereits hieher getragen.

Achter Auftritt.

Artabanus, ein Parther.

Das ist nun dein Triumph! So Cäsar kannst du siegen!

Phokas.

Nun ist es aus mit Rom, so hoch es auch gestiegen.

Porcius.

Mein Vater stirb doch nicht!

Cato, den man auf einem Stuhl hereinträgt.

So weit! Hier setzt mich her,
Getrost mein Sohn, getrost! — Das Reden fällt mir schwer,
Sprich, ob den Freunden ich noch irgend dienen kann?
Du aber ruf den Feind nie um Vergebung an.
Versäume niemals was, die Freiheit Roms zu retten.
Jetzt folgt sie mir ins Grab! Noch sterb ich sonder Ketten
Und bin recht sehr erfreut, daß, da ich frei gelebt,
Ich noch ein Römer bin, indem man mich begräbt.
Du aber Porcia beweine nicht mein Grab:
Rom, Rom, dein Vaterland dringt dir die Thränen ab.
Verdamme Cäsars Glut, die dich zur Sclavin machet,
Und weil, was Römisches in deiner Brust erwachet,
So wähle künftig mir den Held zum Tochtermann,
Der den Tyrannen straft und Rom befreien kann.

Umarme mich mein Kind. — Ihr Freunde seht mich sterben!
Ihr seufzet. Thut es nicht, beweinet Roms Verderben!
Ihr Götter seyd voll Huld. Erbarmt euch! Ha — —!

Artabanus.

Er stirbt.

Phokas.

O Schmerz! O harter Fall! Der größte Mann verdirbt,
Den jemals Rom gesehn! Das Ebenbild der Götter
Und, hätten sie gewolt, des Vaterlandes Retter.

Den blinden Pöbel mag der Vögel Flug belehren
Ein Weiser muß das Wort der wahren Weisheit hören,
Die da am lautsten spricht, wo Freiheit und das Recht
Die Unterdrücker straft und die Tyrannen schwächt.
In meiner Brust hat sie von Kindheit an gesprochen,
Hier ist ihr Heiligthum, das keine Macht zerbrochen,
Hier sitzt die Tugend selbst, anstatt der Pythia,
Und spricht prophetischer, als Delphis jene sah,
Die lehrt mich, Rom sey nur zur Freiheit auserkoren,
Seitdem es die Gewalt der Könige verschworen.

So redet Cato, unbewegt durch die Verheißung von Ehrenstellen, durch die Großmuth, die ihm Cäsar angedeihn läßt, durch das Glück, das dieser seiner Tochter bietet. Es hat etwas Schönes, daß er ein unerschütterlicher Fels der Römertugend, das Ruhende mitten in der Handlung darstellt und diese um sich verrauschen läßt, daß er verneint, da seine an Cäsar gerichteten Mahnungen fruchtlos sind und daß sein Thun nur im Selbstmorde besteht und daher der Titel der Sterbende Cato für ihn gerechtfertigt erscheint, dessen Grundsatz es ist, nicht Roms Erniedrigung zu überleben *).

*) Um nicht bei den Frommen in Verdacht zu gerathen, daß er dem Selbstmorde das Wort rede, sagt G.: „Cato treibt seine Liebe zur Freiheit so hoch, daß sie sich gar in einen Eigensinn verwandelt. Und also begeht er einen Fehler, wird unglücklich und stirbt."

Das Trauerspiel fand wie in Leipzig, wo es 1731 gegeben wurde — die Titelrolle spielte Kohlhardt, Porcia die Neuber, Cäsar Koch *) — überall den entschiedensten Beifall in den Residenz-, Reichs- und Handelsstädten von Bern und Strasburg an bis nach Königsberg, Riga und Petersburg, von Wien bis nach Kiel ward es aufgeführt und nicht allein von Schauspielern, sondern von gräflichen und adlichen Familien, von Studenten u. s. w. und oft mit ungewöhnlicher Pracht. Die Neuber schrieb an ihren hochgelahrten Gönner, Braunschweig 16. Febr. 1735:

Der Cato wird „mit großer Pracht und Herrlichkeit auf dem großen Operntheater unter angezündeten Wachslichtern durch das ganze Theater vorgestellt werden und die Musici von der ganzen herzoglichen Kapelle werden sich hören lassen." Das Gefolge Cäsars bestand damals aus 30 Mann, von denen jeder eine Wachsfackel trug **). Mehr als die bittersten Critiken schadete dem Cato die Schauspielertücke, indem die Neuber den dritten Akt so darstellen ließ, daß er die Wirkung eines Possenspiels hervorbrachte. Gottsched, da er aus gekränkter Eitelkeit über ihre Leistungen mehrfach seine Unzufriedenheit öffentlich ausgesprochen, machte es ihr zum Vorwurf, daß sie nicht in Stücken aus der griechischen und römischen Geschichte das Costüm beobachtete. Wer in gewählter Tracht damals erscheinen wollte, sah besonders auf Zierlichkeit der Perücke; und so war es in der Ordnung, daß auch auf dem Theater die Helden der classischen Vorzeit mit derselben auftraten und sich daneben auf die schwarze Sammethose etwas zu gute thaten. Die Neuber, um den Tadler mit eigenen Waffen empfindlich zu treffen, machte einen Versuch im strengen Costüm oder, was zu beargwöhnen ist, in parodirender Uebertreibung. Jetzt erst glaubte man Barockes wahrzunehmen, wenn die Römer im „Cato" mit fleischfarbenen Beinen und geschornen Köpfen sich antikisch gebährdeten. Die Spielenden nur einige Wörter, wie „verwägen" „schmäucheln" „verhöhlen" auf deren Rechtschreibung

*) Nach Kohlhardt's Tode gab Koch den Cato.

**) In der Nachschrift zur zehnten Ausgabe des sterbenden Cato (sie erschien 1757, auf dem ersten Titelblatt liest man, daß der Verfasser damals zum fünften Mal Rector gewesen und auf einem zweiten, daß das Stück 1730 verfertiget, 1731 zuerst gespielt und 1732 zuerst gedruckt sey. S. 134.

Gottsched hielt, absonderlich betonten, so konnte es nicht fehlen, daß die Zuschauer eine gewaltige Lache aufschlugen. In dem Stück, in dem man einmal Thränen gelacht, konnte man nicht mehr Thränen weinen. v. Cronegk drückt im Marz 1750 seine Freude darüber aus, daß der Leipziger Geschmack sich bessert, denn in der Vorstellung des Cato schreibt er: „Niemand klatschte als Gottsched selbst und in der traurigsten Szene lachte jedermann, wozu ich bestmöglichst das Beispiel gab" *). An anderen Orten folgte man dem Ton angebenden Leipzig. Als in einer Reichsstadt der Cato bei gefülltem Hause gegeben wurde, so brachen Alle bei den Worten, die Marcus an den sterbenden Vater richtet:

Mein Vater stirb doch nicht!

in ein solches Lachen aus, daß der strenge Cato mitlachte und das Sterben vergaß **).

Dagegen wurde der Cato in Wien erst 1748, aber mit großem Beifall gegeben. Schon aus Interesse für den Verfasser ist es anzunehmen, daß das Trauerspiel in Königsberg und Danzig mit Theilnahme gesehn wurde. Wenigstens wissen wir, daß C. E. Ackermann 1754 den Cato als eine seiner Hauptrollen spielte und daß nach 1762 der Cato in Hamburg auf dem Ackermannschen Theater in Szene gesetzt wurde ***).

Der Cato erhielt sich demnach 31 Jahre auf der Bühne noch zu einer Zeit, da Gottscheds Name schon so verrufen war, als im 17. Jahrhundert der eines Hans Sachs. In der Neuheit der Erscheinung, daß ein Gelehrter ein Stück handschriftlich einer Schauspieler-Truppe übergab, lag es also nicht, wenn es gefiel und eben so wenig bewirkte es der Einfluß des Verfassers, wenn der Cato aller Gegnerschaft ungeachtet neben den Trauerspielen von v. Cronegk und Weiße, neben dem „Kaufmann von London" und der „Sara Sampson" sich behauptete.

Die Anhänglichkeit an seine Heimat, die Dankbarkeit gegen die Universität, auf der er zehn Jahre mit großem Eifer studirt, bewährte Gottsched auf vielfache Weise. Er gab die erste Samm-

*) Zeitung f. d. elegante Welt 1827. Nr. 90.
**) Reichart Theater-Kalender 1775. S. 70.
***) Meyer Schröder Bd. II. II. S. 143.

lung der Gedichte des Professors Pietsch, seines ehemaligen Lehrers, heraus, er unterhielt eine lebhafte Verbindung mit der deutschen Gesellschaft in Königsberg, er dichtete, um einem an ihn gerichteten Wunsch zu genügen, ein Carmen bei der Säcularfeier der Buchdruckerkunst in Königsberg, er schrieb eine Lobrede auf Copernicus und setzte den Preis von 6 Dukaten aus für die beste Denkschrift auf den Markgrafen Albrecht, als den Stifter der königsberger Universitat, bei Gelegenheit ihrer zweihundertjährigen Jubelfeier *).

Zu dem Fest ging er 1744 nach Königsberg. Dorthin begab sich zu derselben Zeit, wohl auf seine Veranlassung, die Schönemannsche Truppe und in einem Festspiel bezeigte die personifizirte Schauspielkunst ihm ihre Verehrung, indem sie sagte:

in Deutschland
Erhob ein Preuße mich, der mich aus Frankreich rief.

Gottsched, der 1766 starb, überlebte seine gelehrte Gehülfin Luise Adelgunde Victoria Gottsched geb. Kulmus**): Zum neuen Aufbau des deutschen Schauspiels wirkte sie nach besten Kräften als fleißige Dichterin und Uebersetzerin mit und dem vermeintlichen Verfall desselben setzte sie die Macht der Satire entgegen, um den verfolgten Restaurator zu beschützen. Obgleich sie eine Danzigerin war, so stand sie mit Preußen in ungleich geringerer Verbindung als ihr Gemahl. Von ihrem Lustspiel „die Pietisterei im Fischbeinrocke" das gegen die Theologen Königsbergs gerichtet ist, war bereits früher die Rede. Ihr Trauerspiel „Panthea", von Gottsched ein Meisterstück genannt, wurde in Königsberg „von lauter fürstlichen und gräflichen Personen aufgeführt." Auf der Ackermannschen Bühne wurden ihre Lustspiele gegeben, besonders „das Gespenst mit der Trommel" und „der poetische Dorfjunker" beide nach Destouches. Auch ihre Original-Lustspiele, wie „die ungleiche Heirath," nach Gottscheds Ausspruch in dem feinen Geschmack des Destouches ***) ausgearbeitet, sind bisweilen zur Darstellung gebracht. In Uebersetzungen,

*) Blätter f. lit. Unterhaltung. 1839. Nr. 3.
**) Ihr Leben und Wirken in den N P P B. Bd. III. S. 262.
***) Gottsched schalt im Vergleich zu ihm den Moliere einen Possenreißer.

besonders, wenn sie sich nicht dem Zwange des Verses und Reimes unterworfen sah, leistete sie mehr als in eigenen Erfindungen *).

Ihr Landsmann war Benj. Ephr. Krüger, der ihre „Panthea" so trefflich fand, daß er gleiche Lorbern zu erwerben rang. Er verfaßte zwei Tragödien „Mohamet IV.", der 1744 und „Witichab und Dankwart die allemannischen Brüder," die 1746 gedruckt wurden. Obgleich das erste Gottsched zur Aufnahme in die Schaubühne für würdig erachtet hatte, so erfuhren seine Arbeiten dennoch eine abfällige Beurtheilung. Krüger studirte in Wittenberg und erhielt ein Stipendium aus seiner Vaterstadt. Der Danziger Rath will ihm, weil er so Schlechtes geschrieben, auf einmal die Unterstützung entziehn und Krüger schreibt an die Professorin Gottsched und bittet voll Verzweiflung, ihr Mann möge durch eine günstige Critik den Eindruck der ungünstigen vernichten, weil er sonst in Gefahr stehe Hungers zu sterben **).

Unter den Königsbergern ist sowohl ein Lehrer als ein Schüler Gottscheds zu den Männern zu zählen, die auf seine Aufforderung die Schaubühne durch Original-Tragödien zu bereichern strebten.

Der Professor der Poesie Joh. Val. Pietsch, der in seiner Vaterstadt 1733 starb, entwarf den Plan zu einem Trauerspiel „Cäsar." Er wurde durch den Tod behindert, es zu vollenden, von dem ein Bruchstück J. G. Bock in „Pietschens Gebundenen Schriften" herausgab.

Bedeutender ist Christoph Friedr. v. Derschau. Er war ein Königsberger, lebte aber und schrieb im Auslande. Er starb als Regierungspräsident in Aurich. Sein Trauerspiel „Pylades und Orestes" erschien 1747 in Liegnitz. „Dies Stück hat große Schönheiten neben einer völligen Regelmäßigkeit," so urtheilte Gott-

*) In Gottscheds Schaubühne sind außer den genannten Stücken aus dem Französischen von ihr übersetzt der Verschwender von Destouches, der Menschenfeind nach Moliere, die Widerwillige, Alzire nach Voltaire, Cornelia nach der Barbier: an eigenen Erfindungen: Die Hausfranzösin, das Testament, der Witzling, (eine Satire gegen die Verächter Gottscheds).

**) Danzel S. 166.

scheb zu einer Zeit, als sein Wort nicht mehr zur Empfehlung gereichte. Des Verfassers Wunsch, seine poetische Kraft der darstellenden Bühne zuzuwenden, ist wahrscheinlich nicht in Erfüllung gegangen, obwohl mehrere Szenen des genannten Trauerspiels einen günstigen Eindruck in den Zuhörern zurückzulassen nicht verfehlt haben würden *).

Pylades und Orestes oder Denkmal der Freundschaft.

Zweiter Aufzug. Dritter Auftritt.

Iphigenia. Orestes.

Iphigenia.

Es macht durch meinen Mund
Dir Troas jetzt den Schluß von deinem Opfer kund,
Beglückt, durch deinen Tod die Göttin zu versühnen
Und der, die du erzürnt, im Sterben noch zu dienen
Zur Seite. Wie kommt es, daß mein Blut so in Bewegung ist!
Die Tracht nnd Sprache zeigt, daß du ein Grieche bist,
Entdecke, nenne mir die Vaterstadt.

Orestes.

Mycen.

Iphigenia.

Mycene? Arme Stadt! Wie mag es ihr ergehn?
Da Klytämnestra — —

Orestes.

Schweig! O Namen voller Schrecken.
Hör ich ihn überall, an aller Erden Ecken?
Wirst du durch dieses Wort noch meine Henkerin?

Iphigenia.

Warum erschrickst du so für Argos' Königin?
Sag an, wer bist du denn? Nichts hindert dich zu sprechen.

*) Derschau's Trauerspiel ist nicht zu verwechseln mit dem beliebten „Orest und Pylades" von J. E. Schlegel, das vorher den Namen „der Geschwister von Taurien" führte. „Der rasende Orest" ist eine Uebersetzung aus Voltaire.

Orestes.

Ihr Mörder und ihr Sohn. Komm, eile, sie zu rächen!

Iphigenia.

Du bist es. Es bezeugt die Unruh meiner Brust,
Du bist Orestes selbst. O Schicksal! O Erkennen!

Orestes.

Ich, Aermster! kann ich mich nicht ohn Entsetzen nennen?
Trägt jeder für mich Scheu, wer meinen Namen weiß?

Iphigenia.

Hilf Himmel! alles Blut in meiner Brust wird Eis.

Orestes.

Der Tod mag, wie er will, des Lebens Jammer enden,
Ich dank ihn, wem es sey, dir oder fremden Händen,
Ich wünsche nur — — du weinst? Was soll die Thränenflut?
Wo rührt das Mitleid her, das diese Wirkung thut?

Iphigenia.

Komm und erkenne!

Orestes.

Was? Wen?

Iphigenia.

Iphigenia.

Orestes.

Wie meine Schwester lebt? Du hier in Taurica?

Iphigenia.

Sie lebt, wo dieser Schlag ihr nicht den Tod wird geben,
Sie lebt, doch viel zu lang, dies Unglück zu erleben.

Orestes.

Im finstern Aufenthalt, ° nach welchem unverweilt
Die körperfreie Schaar getrennter Seelen eilt,
Bin ich schon wirklich da? Bist du der werthe Schatten?
Schickt Pluto, dessen Raub ich augenblicklich bin,
Vielleicht zur Höllenpfort dich mir entgegen hin,
Den Bruder in das Land der Geister einzuleiten

Und zu dem Richterstuhl des Minos zu begleiten?
Doch nein! Ich lebe noch!

Iphigenia.

Jetzt bist du wieder mein.
Laß einen Augenblick die Freude Meister seyn.

Der vierte Auftritt.

Die Priesterin.

Man wartet bloß auf dich. Was der Gebrauch erfodert,
Ist Alles zubereit, die Opferflamme lodert.

Orestes findet am Hofe des Königs zu Taurica seinen Freund, der bei diesem in Gunst und Liebe steht. Aber dennoch hat der Unglückliche, auf der Flucht in Folge eines Schiffbruchs an die unwirthbare Küste gekommen, auf keine Rettung zu rechnen. Der König Troas bemächtigte sich seiner, weil er den König Aegisth erschlagen und weil er sich dem Dianentempel genaht haben sollte, um das Götterbild zu entführen. Um so weniger darf er auf eine glückliche Wendung hoffen, als des Orakels Stimme also lautet:

Nichts rettet ihn vor der Gefahr,
Orestes muß noch heute sterben,
Es mögte denn den Brandaltar
Ein Opfer das gekrönt, statt seiner, blutig färben.

Da erhebt sich Pylades, König von Phocis, und erklärt von Freundschaftstreue entglühend, der angebliche Orest sey Pylades, er selber aber, den Troas begünstige, Orest. Das Opfer wird verzögert durch den edlen Streit der Freunde, weil, wie in Pacuvius' Drama nach Ciceros Worten, cum ignorante rege uter eorum esset Orestes, Pylades Orestem esse se diceret, ut pro illo necaretur, Orestes autem, ita ut erat, Orestem se esse perseveraret. Während deß wird Troas als der erkannt, der die Krone usurpirt, deren rechtmäßigen Besitzer er ermordet hat. Orest ersticht ihn, um dem Orakel ein Genüge zu leisten, und Pylades wird durch die Tochter des entthronten und getödteten Königs Herrscher in Taurica.

Als Gottscheds Ansehn in Leipzig nicht mehr galt, scheint es auch in seiner Vaterstadt zu gelten aufgehört zu haben. Das Lob, das ihm der Professor der Poesie Lindner 1754 ertheilt, klingt kühl genug: Gottsched habe nach seinem Geständniß der Dichtkunst einen neuen Schwung gegeben, Gottsched habe durch gute Uebersetzungen der Schaubühne eine neue Gestalt zu geben gesucht.

Ein königsbergscher Magister, der auch der darstellenden Bühne durch sein poetisches Talent zu nützen beflissen war, ist Joh. Friedr. Lauson. Er glaubte ein anderer Simon Dach zu seyn, um so mehr, da er als Schulmann an derselben Lehranstalt wirkte, der jener als Conrector angehört hatte. Von früher Zeit bis zum Tode stand er, ein so großer Sonderling er auch war, in freundschaftlicher Beziehung zum Philosophen Hamann, mit dem er zuletzt in einem Büreau und zwar am Lizent als Zoll- und Plombage-Einnehmer arbeitete. Hamann hieß ihn, da er 56 Jahre alt, den 4 Oct. 1783 verschied, den preußischen Diogenes *). Unterricht in der Poesie hatte er von Professor Knutzen erhalten. Ein reges, nie verlöschendes Interesse an der Blüte der Wissenschaft ließ ihn unter Entbehrungen heiter seyn und das ihm vom Schicksal Verbotene eifrig erstreben. Er war im Stande sich für den sauern Erwerb der Gelegenheitsdichterei eine nicht unbedeutende Bibliothek anzuschaffen, eine Reise nach Deutschlaud zu unternehmen, nachdem er lange außer der Vaterstadt nur Danzig kennen gelernt. Als Improvisator fühlte er sich zum Theater hingezogen. So außerordentliche Proben er auch in der Extemporal-Poesie, wie er sie nannte, in ansehnlichen Zuhörerkreisen ablegte, so wünschte er doch noch von der Unerschrockenheit und dem sichern Auftreten der Schauspieler etwas abzusehn und wie Cicero, der Redner, von Roscius, dem Schauspieler, zu lernen. Ein Freund, Namens Porsch, der mit ihm aus dem Friedrichs-Collegium auf die Universität entlassen wurde, entschloß sich Schauspieler zu werden und vermittelte vielleicht zuerst das Verhältniß, in das der Schulmann Lauson zu den verrufenen Künstlern trat. Drei Jahre hindurch, als er studirte, besuchte er wie vor den Vorlesungen die Kirche, so jeden Abend nach beendigter Arbeit das Theater. Er

*) Sein Leben und Wirken ist in dem Aufsatz: „Poesie vor hundert Jahren" in den N P P B. Bd. V. S. 138 beschrieben.

war Zeuge, wie ungeübte Schauspieler und selbst Mädchen hinter der Szene die Zuschauer beurtheilten und sogleich darauf, wenn die Reihe an sie kam, mit feierlichem Ernst ihre Rolle sprachen. Er bewunderte und beneidete sie darum und, um in der Beherrschung Aehnliches zu leisten, dachte er häufig in der Loge über die tiefsten Wahrheiten nach, ungestört von den Spielenden und den Zuschauern. Dies erzählt er selbst. Aus den brieflichen Berichterstattungen Hippel's wissen wir, daß seine Leidenschaft für das Theater ihn bis zum Ende seiner Tage begleitete. Wie Hamann wurde er durch des „Seraphischen" Klopstock Gesänge zur höchsten Bewunderung hingerissen und daher konnte er kein blinder Verehrer Gottscheds seyn. Mit diesem theilte er den Widerwillen gegen den Harlekin, denn er versenkte sich gerade in ernste Gedanken und sah und hörte nicht, wenn „die lustige Person den Pöbel durch Possen zu vergnügen suchte," mit ihm theilte er die vorwiegende Neigung zum französischen Theater. Merkwürdig ist es aber, daß er schon 1755 der englischen Bühne seine Aufmerksamkeit zuwandte und durch ein Stück nach Otway „Gafforio" mit die Annahme des englischen Geschmacks bestimmte *), welche den Sturz der „völligen Regelmäßigkeit" und den Sturz der Gottschedischen Grundsätze herbeiführte. Als die Principalin Ohl in Königsberg Vorstellungen gab, fertigte er die ersten dramatischen Arbeiten, nämlich Vorspiele, in denen allegorische und mythologische Personen auftreten, um in Alexandrinern dem Ruhm und der Ehrenhaftigkeit das Wort zu reden in einem pomphaften Vortrag, dem die szenische Ausstattung entspricht, mit einer Schlußrede, durch die man sich in schmeichelhaften Ausdrücken dem Publikum empfahl. Jedes ist einer besonderen Klasse von verehrten Zuschauern gewidmet **). Der königliche Geburtstag und die Erinnerungsfeier an die erste Königskrönung im Januar wurden damals und

*) Goldbeck Litterarische Nachrichten von Preußen. S 74. Darüber unten ein Mehreres.

**) Am 18. und 19. Jan. 1748 ward eine solche Dichtung von Lauson „die Krone" den Zuschauern vorgeführt, die im Auszug in den N P P B. Bd. V. S. 149 mitgetheilt ist. Lausons Erster und Zweeter Versuch in Gedichten enthält außer dem genannten folgende: „Der Thron," „Die Staatskunst," „Die Großmuth," „Die Wirthschaft," „Die Lust," „Die Gerechtigkeit," „Das Verhängniß" „Ganymed."

bei Anwesenheit anderer Schauspielertruppen von ihm durch Festspiele verherrlicht. Dem genannten Ackermann weiht er ein Gedicht: „Muster eines vollkommenen Schauspielers" ein ehrendes Anerkenntniß, wie es dem Schauspieler Kohlhardt von Rabener und Kästner zu Theil geworden. Jenem diktirte er seine Uebersetzungen aus dem Moliere den „Tartüffe" und „die Männerschule", nach dem Urtheil Schröders, des Stiefsohns von Ackermann, in erbärmlichen Versen *). Die „Männerschule" wurde dargestellt **), was von „Tartüffe" nur als wahrscheinlich angenommen werden kann. Er dichtete Abdankungen zum Theil aus dem Stegreif, dies sind Epiloge, in denen ein beliebter Schauspieler neben Darlegung der Moral des Stückes Gelegenheit nahm, das Unternehmen der Gunst der Versammelten zu empfehlen. Als später 16 Jahre lang eine Madam Schuch an der Spitze einer geachteten Truppe stand, so versäumte Lauson nicht die Vorstellungen und genoß bei der Principalin eine innige Hochachtung. Er verdiente sie sich auf mehrfache Weise. So faßte er eine theaterkritische Schrift in ihrem Interesse gegen die Döbbelinsche Gesellschaft ab und büßte mit für sie, wenn sie sich in unangenehme Verhältnisse verwickelt sah. Manchmal verschaffte er ihr durch seine Vermittlung ein Darlehn von seinen Freunden. Sie vergoß bei seinem Tode bittere Thränen. Hippel, der sich über den zuthätigen Poeten oft in seinen Briefen aufhält, obwohl er dessen Gefälligkeit rühmt, hat nach seinem Tode folgendes aufgezeichnet: „Lauson (o des Glücks!) kam mir sogar als Freund entgegen und so sehr er sich ins Faß seiner Selbst einzuschränken gewohnt war, so theilnehmend konnte er werden; besonders weil er mit dieser Theilnahme gewiß nicht freigebig war, sondern sie auf drei Personen einschränkte, den Kirchenrath Lindner, die Wittwe Schuch und mich. Da er Lindnern überlebte, so war eine männliche und eine weibliche Seele seines Herzens Gegenstand; und um uns beide auf die Probe zu setzen, stand er nicht an, von mir Geld zu borgen und es der Frau Schuch zu leihen. — Diese Frau habe ich nicht theatralische, sondern echte Thränen über den Tod ihres Freundes weinen gesehen. Den Nagel, sagte sie mir, an den er

*) Meyer, Friedrich Ludwig Schröder. Bd. I. S. 14.
**) Lindner in der Vorrede zu Lausons Zweetem Versuch.

seinen Hut hing, dessen sich Niemand zu diesem Behuf nach seiner ihm eignen strengen Ordnung bedienen mußte, wär' er auch ein Prinz, diesen Nagel muß auch noch jetzt Niemand entweihen. Dies soll mir zum Gedächtniß dienen, bis auch ich nicht mehr bin. — Ohne Zweifel hat sie Wort gehalten. Der Tod des braven Lauson hat mich sehr betrübt und auch ohne Nagel denk' ich oft an ihn. Der Münz-Director Göschen und ich ließen ihn begraben, allein kaum war er in der Erde, als noch ein Lotterieloos auf ihn fiel, wodurch die Begräbniß-Kosten berichtigt werden konnten" *).

Eine Reaction konnte auf der Bühne nicht ausbleiben, nachdem es Gottsched mit Allen verdorben hatte. Nur zu bald sah er die Formen auseinander weichen, die er zum Guß einer deutschen Classicität bereitet hatte und seine Mühe unrettbar verloren. Die Liebe zum französischen Drama sank in dem Maaß, als der Anglicismus sein Haupt erhob.

Goethe, der in einem Brief an Lenz über den Gottschedianismus klagt, äußert: „Willkommen wird jeder seyn, der eine Munterkeit, eine Bewegung auf das Theater bringt." Und es war ein Anfang dazu damals schon gemacht und das Volksthümliche wieder in Aufnahme gebracht, nämlich durch Einführung der komischen Operette. Von England kam sie herüber und schon ihr Name „Der Teufel ist los" schien alle bis dahin niedergehaltene Lachkobolde zu entfesseln. Das Komische wurde seitdem in anderer Gestalt verlangt, als es die Lustspiele nach dem Zuschnitt eines Moliere und Destouches gewährten, und die Musik zog im Triumph wieder auf das Schaugerüst. Kurz nachdem Opern in Trauerspiele umgeformt waren, sehen wir das Entgegengesetzte. Schon die Neuber hatte durch Symphonien, die Scheibe zum „Polyeuct" „Mithridat" u. s. w. gesetzt, das Interesse der ermüdenden Alexandriner-Dichtungen zu heben gesucht. Im J. 1751 erschien „Mithridates, ein musikalisches Trauerspiel von Racine." Die Erfindung des Melodrams stand der nächsten Zeit bevor.

*) Hippels sämmtliche Werke. Bd. XII. S. 107. 313.
**) (Schmid) Chronologie S. 80.

Der Vers, durch den Gottsched, im Widerspruch mit seiner sonstigen Ansicht, die Poesie von der Wirklichkeit abzuheben, noch für nöthig erachtete, wurde in den bürgerlichen Tragödien zurückgeschoben. Diese traten in den Vordergrund und vor allen eine englische.

Das Ansehn des Leipziger Reformators, von der Neuber untergraben, sank erst unter ihrem Nachfolger Gottfr. Heinr. Koch, fast wider dessen Willen, ohne böslichen Angriff. In Straßburg hatte Koch unter ihrer Direction gespielt und Gelegenheit gefunden, die französischen Schauspieler zu beobachten. Sie waren mit seine Lehrer und in der weitläuftig besprochenen Tragödie gab er zu voller Zufriedenheit zuerst den Cäsar und dann die Titelrolle. Die letztere aber weigerte er sich an dem Abende darzustellen, als es auf geflissentliche Verhöhnung Gottscheds abgesehn war. Da die Neuber ihre Gesellschaft aufgelöst, begab er sich nach Prag und trat in die Truppe von Jos. Felix v. Kurz. Er konnte sich aber in die Wienerischen Burlesken und extemporirten Stücke nicht finden und kehrte bald nach Leipzig zurück. Im J. 1750 nahm er, „dem Weisheit, Emsigkeit und Redlichkeit" nachgerühmt werden, als Principal von dem Neuberischen Theater Besitz. Um es wieder emporzurichten, war Neues erforderlich und, um mit einer geringen Zahl tüchtiger Schauspieler Ehre zu ernten, war die Beschränkung der Tragödien-Darstellungen nothwendig. Ein gefährliches Zeichen war für die Gottschedische Genossenschaft die Aufführung des „Harlekin Hulla" von Domenique, worin sich Lepper, ein ehemaliger Hofnarr, übertreibend und extemporirend besonders hervorthat. Die britischen Dichter zählten immer mehr Bekenner. Dem französischen Theater in seiner blendenden Unwahrheit wurde nun der Ruhm streitig gemacht und darauf hingewiesen, daß die Bevorzugung der französischen Comödianten vornämlich dem Aufbau einer Nationalbühne hinderlich wäre. In einem Prolog, den Kochs Gattin hielt, heißt es ironisch:

Wer wird ein schwaches Werk nunmehr gehörig stärken,
Damit es auch besteht bei schon vollkommnen Werken,
Zu welchen Frankreichs Lehr' und Zucht das rechte Licht

In dem Geschmack verliehn, durch seinen Unterricht —
Wo ein französ'scher Ton im Trauerspiel entzücket,
Den derben deutschen Klang der Sprache unterdrücket,
Und unaufhörlich schluchzt und heulend klagt und weint,
Und das Wohlklingende zu überfliegen scheint;
Wo bei erhabnem Ach! das Haar zu Berge stehet,
Wo für Entzückungen das Auge sich verdrehet;
Wo ein geschmücktes Bein ganz steif und wankend steigt
Und, was Cothurnen sind, in hohem Absatz zeigt,
Wo ein beinahe fast verrenkter Arm sich zwinget,
Damit er recht charmant für Schmerz die Hände ringet.

Was sollen wir nun thun? Wir wissen doch noch Rath
Und der den Trost für uns recht gründlich bei sich hat,
Wir folgen dem Verstand, er soll uns bloß belehren,
Der soll der Meister sein.

In einem von **Koch** selbst gehaltenen Prolog kommen die Verse vor:

Der Alten großer Geist belebte Molieren,
Der mußte Frankreich erst, dann Frankreich Deutschland lehren.
Und seit geraumer Zeit macht manches Meisterstück,
Das in Paris gefällt, auch deutscher Bühnen Glück.
Seit Kurzem schmückt sie auch der Fleiß der muntern Britten,
Ein Barnwell dienet nun zur Beßrung deutscher Sitten *).

Die Hofetikette, die bei den Franzosen bedingend war, gab bei den Deutschen keineswegs in den größern Kreisen den Ton an und das geschniegelte, vom Tanzmeister eingeschulte Wesen drohte die lebendige Theaterwelt in Maschinen zu verwandeln und einer schreienden Unnatur das Wort zu reden, während **Gottsched** doch mitsammt der Oper alle Maschinen-Komödien zu verbannen und die baare Wirklichkeit einzusetzen strebte. Der Eurythmie, die aus den wellenförmigen Bewegungen und dem taktmäßigen Schritt hervorging, wurde man bald satt. Die Jünger der Schönemannschen Truppe erhielten vom Balletmeister die Anweisung, in allen Stellungen die Hogarthsche Schönheitslinie zur Anschauung zu

*) Blümner S. 85. 94.

bringen und in einer vorgeschriebenen Reihenfolge durch allmähliges Biegen und Heben eine Scala der Gliederbewegungen durchzuspielen. Als ein Schauspieler 1756 in „Cäsars Tod" zeigen wollte, was er in der körperlichen Beredtsamkeit gelernt, wurde er vom Director und Publikum ausgeschimpft und ausgelacht *).

Das Volksgemäße wollte wieder in seine verlornen Rechte eingesetzt seyn und die Eleganz des feierlichen Tragödienstyls dem engen Kreise der Liebhaber vorbehalten wissen. Und so geschah es.

Der geheime Rath v. Bork in Berlin war mehrere Jahre, bis 1738, Gesandter in London gewesen und hatte das englische Theater in seiner alten und neuen Gestalt liebgewonnen. Er lieferte 1741 von Shakspears „Cäsar" eine wohlgerathene Uebersetzung in Alexandrinern **), obgleich er in der Vorrede sagt, er hätte sich nur an die Aufgabe gewagt, weil er etwas schreiben wollte und nichts Eignes schreiben könnte. Wenn die Shakspearsche Erfindungen auch längst den Deutschen durch die Bühne bekannt geworden waren, so wurde durch ihn der Namen Shakspear zuerst in die deutsche Literatur eingeführt. Die Erscheinung veranlaßte J. E. Schlegeln, den „Arminius" von Gryphius mit dem „Cäsar" von Shakspear zu vergleichen.

Derselbe Bork hatte auch ein englisches Singspiel von Coffey „der Teufel ist los" the Devil to pay übersetzt und seine Arbeit in Handschrift nebst den Noten, nach denen die Lieder in England gesungen wurden, der Schönemannschen Gesellschaft übergeben. Diese brachte das Stück in Hamburg 1743 zur Aufführung. Das hervorgebrachte Aufsehn, besonders da die Gesänge ohne Instrumental-Begleitung vorgetragen wurden, erschien Gottscheden nicht so groß, um Schönemannen darum zu zürnen daß er den musikalischen Teufel in Hamburg, dem Sitz des Operngeschmacks, losgelassen. Bei der wechselseitigen Eifersüchtelei der Theatertruppen, wollte sich indeß Schönemann nicht dazu verstehn, das Stück andern mitzutheilen. Koch hielt sich für keinen Sänger und das musikaliche Schauspiel für keinen großen Gewinn,

*) Brandes Meine Lebensgeschichte. Bd I. S. 171.

**) Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauerspiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem englischen Werk des Shakspear. Berlin 1741.

aber um einen Wettstreit mit Schönemann anzufangen, rang er nach dem Besitz des Singspiels. Er bestimmte den bekannten Joh. Felix Weiße, dessen Matrone von Ephesus nicht selten aufgeführt wurde, das englische Singspiel neu zu übersetzen, wozu der bei ihm stehende Correpeteur Standfuß die Musik lieferte. Erst in dieser Gestalt feierte das komische Singspiel einen glänzenden Triumph auf der deutschen Bühne neun Jahre nach dem ersten Versuch *). Solche Entweihung der Kunst schmerzte tief das Gottschedische Ehepaar. Einige dreißig Flugschriften wurden gewechselt **). Aber dem Ungewitter, das am Leipziger Theaterhimmel losbrach, trotzte der ungeheure, nie endende Beifallsturm. Der Maitre des Plaisirs Kammerherr v. Dieskau war für Koch und der Minister Graf v. Brühl gegen Gottsched und so blieb dem gestrengen Cato Censorinus nichts Anderes übrig, als nach unmächtiger Gegenwehr abzutreten, der vor zehn Jahren allen Theaterunfug für immer abgestellt sah. Mit der fortgesetzten Theilnahme an dem Singspiel steigerten sich die Leistungen der Schauspieler, die Anfangs keine Sänger waren und nur durch regelmäßige Spielhonorare für die Partien gewonnen wurden, so daß die Einnahme des Directors bei dem um sich greifenden Operngeschmack scheinbar litt ***). Die bis dahin beanspruchten drei Einheiten des französischen Theaterstyls engten den schöpferischen Genius dermaaßen ein, daß er ganz seine Kraft zu verläugnen schien. Durch den volksthümlichen Umschwung ward er wie durch einen Zauberschlag entfesselt und es drängten sich die Singspiele von deutschen Dichtern und deutschen Komponisten. Unter jenen behauptete das Principat Weiße, unter diesen der Kapellmeister Joh. Adam Hiller. Die Melodien waren so gefällig und leicht faßlich, daß alle Gesänge Volkslieder wurden und dem gesellschaftlichen Leben in höhern und niedern Zirkeln eine Fülle der Heiterkeit verliehen. Auch die komischen Opern beruh-

*) In Schmids Chronologie, und in Blümner 6. Oct. 1752, in Weißens Selbstbiographie. S. 26. dagegen 1753.

**) Der Verfasser des satirischen Vorspiels, Rost schrieb nachmals ein witziges Schmähgedicht: „Der Teufel an den Herrn G Kunstrichter der Leipziger Schaubühne."

***) Plümicke S. 274.

ten meist auf fremdländischen Erfindungen, namentlich galten Weißen die von Favart als Muster. Hiller komponirte von Neuem „der Teufel ist los" und die Fortsetzung: „der lustige Schuster," in welchem letztern Koch die Hauptrolle so trefflich spielte, daß Lessing ihn für den ersten Komiker erklärte. Das Lied: „Ohne Lieb' und ohne Wein," wurde bald nicht weniger in ganz Deutschland als in Frankreich und in Italien gesungen. Die Weiße-Hillersche Operette „Die Jagd", „Lottchen am Hof", „Der Erntekranz" u. s. w. und die beifällig aufgenommenen Nachbildungen *) sicherten lange das Bestehn der wandernden Bühne, denn sie erforderten in ihrer meist idyllischen Einfachheit, gemüthlichen Erfindung und jovialen Laune keinen scenischen Aufwand und übten eine gleiche Anziehungskraft aus auf Vornehm und Gering, auf Groß und Klein. Der Eindruck, den sie zurückließen, dürfte man mit dem der Chodowieckischen Radirungen vergleichen, welche in ihrer Bescheidenheit Liebe zur Kunst in allen Kreisen nährten, während das gleichzeitig producirte Classische im großen Styl nur von den Akademikern genossen wurde.

Obgleich Weißens Verdienst zum Frommen des deutschen Theaters sich auf die Operetten begründet, so erkannte er dies nicht an und meinte sich als Tragödiendichter besonders hervorgethan zu haben. Wie er nur um der Erziehung seiner Kinder halber den Kinderfreund geschrieben, dessen Comödien, ehemals selbst in Klosterseminarien aufgeführt, bis jetzt von andern Kindercomödien keineswegs übertroffen sind, so nur um dem gesellschaftlichen Gesange in Deutschland mehr Eingang zu verschaffen, förderte er eine Art theatralischer Unterhaltung, die nicht „Werke dramatischer Kunst" zu schaffen und „den Kunstsinn seiner Nation zu erhöhen" berufen sey, wie er in seiner Selbstbiographie *) erklärt. Weiße war noch zu sehr vom französischen Geist befangen, als daß er sich in seinen Schauspielen von der tragi-

*) Dichter waren: Musäus, Wieland, Michaelis, Componisten: Wolf, Georg Benda, Schwelzer. Von den in Preußen entstandenen, Operettn später! Als die vornehmste behauptet sich die älteste „Die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los" die Hiller unter diesem Namen mit theilweiser Beibehaltung der Standfußschen Musik zu Leipzig 1770 herausgab.

schen Rhetorik hätte frei machen können, besonders seit seinem Aufenthalt in Paris, wo ihn die kleinen komischen Opern von Favart entzückten und das Trauerspiel einen so tiefen Eindruck machte, daß er noch 1767 die Verse drucken ließ:

O glückliches Paris, noch glänzt auf deinen Bühnen
Melpomene in voller Pracht.
Dir hat ein gut Geschick Corneille und Racinen
Und Brigords und Becains und Grandvals vorgebracht.
Noch klopft mein bebend Herz, noch seh ich Rodogünen
Die schreckenvolle Düsmenil,
In ihrem Auge brennt der Donner, Tod in Mienen u. s. w.

Weiße bearbeitete zwei Shakspearsche Süzets, nicht um sie einem derzeitigen Bedürfniß gemäß einzurichten, sondern in der stillen Meinung des Bessermachens. Aber Lessing bemerkte in seiner Dramaturgie: „Was man von dem Homer sagt, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch von Shakspear sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: wehe der fremden Schönheit, die das Herz ha', sich neben ihr zu stellen.“

In der erwähnten Selbstbiographie lesen wir *): „Weiße und Lessing hoben das Theater aus seinem Nichts hervor.“ „Romeo und Julie“ (von Weiße) ist auf den meisten Bühnen ein Lieblingsstück geblieben und hat neben der vortrefflichen Emilia Galotti dazu beigetragen, das heroische Trauerspiel und die metrische Schreibart zu verdrängen.“ Lessing hatte an der Richtigkeit des Nivellements keinen Glauben und Weiße klagt über die Erkaltung der Freundschaft zwischen ihnen, welche beide, von der Neuber dazu angeregt, sich der dramatischen Schriftstelleri mit ganzer Liebe widmeten. Nach Gottscheds Fall ist Lessing das Oberhaupt der deutschen Bühne bis zu seinem Tode. Durch jede Parallele tritt sein Ruhm nur um so bedeutsamer hervor.

Wie groß auch immer die Kluft zwischen den dramaturgischen Reformatoren Gottsched und Lessing seyn mag, so läßt sich Uebereinstimmendes in ihren Bestrebungen nicht in Abrede stellen.

*) S. 321 und S. 147.

Für den einen und den andern war die aristotelische Poetik eine unfehlbare Autorität. Gottsched glaubte ein untrügliches Verständniß derselben den französischen Dichtern und französischen Kunstkritikern zu danken. Lessing dagegen durchprüfte die Lehren mit eindringendem Geiste und verwies gern auf einen ältern deutschen Tragödiendichter, welcher bereits eingesehn, daß die Engländer („so das Gesetz nicht haben") durch ihre Stücke den Forderungen des Aristoteles mehr entsprächen, als die Franzosen *).

Gottsched glaubte durch seine Iphigenia und andere Uebersetzungen aus Racine auf der Bühne Musterbilder aufzustellen und wollte, daß die Dichter diese durch Regelmäßigkeit der Züge bevorzugten Modelle so treu wie möglich abzeichnen sollten. Ebenso übersetzte Lessing 1760 zwei französische Schauspiele und es wiederholte sich, daß sie (wie zu Gottscheds Blütenzeit ein Stück in Deutschland mit lautem Beifall aufgenommen wurde, dessen Original das französische Publikum kalt gelassen) in der Uebertragung mehr gefielen als in der Ursprache. Er brachte Diderot's Trauerspiele aufs Theater, um die Franzosen durch die Franzosen selbst zu schlagen. Diderot wagte als der Erste gegen die gefeierten Classiker seine Stimme zu erheben und wollte durch seine Erfindungen dem falschen Pathos begegnen. „Er sieht, sagt Lessing, die Bühne bei weitem auf der Stufe der Vollkommenheit nicht, auf welcher sie unter uns die schalen Köpfe erblicken, an deren Spitze der Prof. Gottsched ist. Selten genesen wir eher von der verächtlichen Nachahmung gewisser französischer Muster, als bis der Franzose selbst diese Muster zu verwerfen anfängt."

*) J. E. Schlegel (er starb in dem Jahre, in dem Goethe geboren wurde) sagt: „Die Wahrheit zu gestehn, beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe großentheils viel besser als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten. Darauf kömmt gerade am allerwenigsten an, daß das Gemälde der Szenen nicht verändert wird. Wenn eine Person sich als Herr und Bewohner eben des Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause wäre, in aller Gelassenheit mit einem Vertrauten gesprochen — — es würde weit besser gewesen seyn, wenn der Verfasser nach dem Gebrauch der Engländer die Szene aus dem Hause des einen in das Haus eines andern verlegt, als daß er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauern zu gefallen, an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat."

Die beiden Gegner drangen auf Naturwahrheit. Bei dem ältern sollte aber nur dem Schein vollständige Genüge geleistet werden, während der jüngere die innere Wahrheit forderte, Seele und Tiefe der Empfindung. Gottsched wollte nur als Hauptpersonen Männer von erhabener Stellung auftreten lassen, denn ihnen geziemte allein eine über das Gewöhnliche sich erhebende vornehme Sprache, und wenn ihm auch die Alexandriner gegen das Natürliche zu verstoßen schienen, so konnte er doch Prosa nicht gestatten. Lessing verwarf den Cothurn, der wie in jener Rede gegen das französische Comödiantenwesen bemerkt wurde, nur im modischen Absatz der Theaterprinzen bestand und gab für lange den Reim und Vers auf. Er bewirkte dadurch bei den Spielenden, daß die ungefesselte Sprache die Drahtpuppenmanier schmelzte zu lebendiger Bewegung.

Die zierliche und verzierte Unnatur erhielt sich am längsten in den Schäferspielen. Wenn wir uns an die dramatischen Solennitäten zur Feier von Familienfesten an fürstlichen Höfen und in Bürgerhäusern erinnern, so können wir die Form keineswegs als neu bezeichnen. Johann Christoph Rost, Gottscheds Todfeind, gilt aber dennoch für den Erfinder, dessen „gelernte Liebe" ein solches Entzücken hervorrief, daß Gellert, Gleim, Geßner, Pfeffel mit ähnlichen Stücken auftraten und das Repertoir, wie sich Löwe ausdrückt, mit einer Sündflut von Schäferspielen überschwemmt wurde.

Auch für das rührende Schauspiel oder weinerliche Lustspiel ist Leipzig die Pflanzstätte und Gellert schob es als Zwischengattung zwischen die Tragödie und Komödie ein. Er schrieb 1747 in Bezug auf seine Stücke, die den Namen Lustspiele meist mit Unrecht führen: „Sollten Einige an der Betschwester, dem Loose in der Lotterie und den zärtlichen Schwestern tadeln, daß sie eher mitleidige Thränen als freudiges Gelächter erregen, so danke ich ihnen zum Voraus für einen so schönen Vorwurf." Gellert vertheidigte sogar in einer Dissertation dieses Thema de comoedia commovente 1751.

Folgereicher als die Uebersetzung des Singspiels von Coffey, war die zweier englischen Trauerspiele. Weniger auf Diderot als auf sie begründete sich die Gestaltung des deutschen Trauerspiels. Durch sie ward das Interesse an Shakspears Dramen angebahnt oder vorerst das an zeitgemäßen Umbildungen.

Zwei englische Dichter, die durchaus nicht so berufen waren als Corneille, Racine und Voltaire, die nicht durch viele Stücke sich einen Namen machten, sondern jeder durch ein einzelnes waren Thomas Otway († 1685) und Georg Lillo († 1739). Jener entwickelte in seinem „geretteten Venedig" eine neue Art des Heroischen, dieser wurde durch seinen „Kaufmann von London" Vater des bürgerlichen Trauerspiels. Sie wirkten, obgleich kein namhafter Uebersetzer sich für sie fand, durch ihren Inhalt mit gleich hinreißender Kraft in England und in Deutschland. Sie blieben Lieblingsstücke nicht für eine, sondern für mehrere Generationen. Von Otway's gerettetem Venedig lieferte die erste Uebersetzung Lauson, die unter dem Namen „Gafforio" 1755 in Leipzig erschien, aber schon ein Jahr vorher in Königsberg dargestellt wurde *). Ebenfalls 1755 kam deutsch Lillo's „Kaufmann von London oder Begebenheit Georg Barnwells, ein bürgerliches Trauerspiel" in Hamburg heraus **). Das rührende Schauspiel, wie es sich schon lange vorher in die Liebe des deutschen Publikums eingelebt hatte, genas von seiner Weichlichkeit durch den Kaufmann von London.

*) Eine zweite versifizirte Uebersetzung „das gerettete Venedig" kam in Königsberg 1755 heraus, eine dritte in Alexandrinern in Langensalza 1767, eine vierte „Die Verschwörung wider Venedig" war in Wien 1769 käuflich, eine fünfte „Verschwörung wider Venedig, theils aus dem Original, theils aus der französischen Nachahmung des la Place gezogen, vom Jahre 1770, erhielt sich lange auf der Bühne. In Schmids Parterr. S. 272. sagt der Berichterstatter der dramatischen Vorstellungen in Leipzig 1770: „Der Gang dieses (wieder auf die Bühne gebrachten Stückes) hat zu viel Aehnlichkeit mit dem Gange der Shakespearischen Historien, als daß es sich auf unsern Bühnen so gut als auf der britischen ausnehmen könnte." Die sechste Uebersetzung erschien als „Gafforio und Belvidera", die siebente „Guido Jaffieri der Retter Venedigs", Berlin 1791, die achte unter demselben Titel am selben Ort 1795 und die neunte „das gerettete Venedig" Baireuth 1795. — Die Waise von Otway kam nur selten auf die Bühne.

**) Der Uebersetzer hat sich durch H. A. B. bezeichnet. Eine Uebersetzung von Lillo's Werken ist vom J. 1784.

Nicht die auf den Bühnen oft wiederholte Darstellung von Otway's „gerettetem Venedig" und Lillo's „Kaufmann von London" hat Lessing's erste Tragödie hervorgerufen „Miß Sara Sampson", denn der Dichter gab sie 1755 in demselben Jahre heraus, in dem die ersten Uebersetzungen jener Stücke erschienen. Aber das Publikum war durch sie herangebildet, da die Tragödie später in Szene gesetzt wurde, sie mit der Dankbarkeit aufzunehmen, die sich in dem einstimmigen Beifall an allen Orten aussprach. Ein Theater-Recensent in Königsberg schrieb: „Was braucht das bürgerliche Schauspiel für eine größere Empfehlung, für einen einleuchtenderen Beweis des Vorzuges, als Sara Sampson." Daß wie Otway's „Gerettetes Venedig", so auch Lessings „Sara Sampson" zuerst auf dem Theater in Königsberg aufgeführt wurde, soll im Folgenden erörtert werden.

An Nachahmungen des Lessingschen Stückes bis auf die englischen Namen der Personen konnte es nicht fehlen, wie es das oft gegebene Trauerspiel „Lucie Woodwill" von Pfeil uns zeigt.

Von den preußischen Dichtern mag hier v. Hippel eine Stelle einnehmen. Neben Lustspielen schrieb er ein bürgerliches Trauerspiel, das, so weit wir durch Briefstellen über seinen Inhalt aufgeklärt sind, wohl zu der Nachzügler-Schaar der Miß Sara gehört haben wird. Jedenfalls gehört Hippel seiner Poesie nach zu der Zahl der Classiker und ist möglichst weit von einem Lauson abzutrennen.

Merkwürdig ist es bei der großen Liebe zum Theater, die Theodor Gottlieb v. Hippel nährte, bei seinem an das Theatralische nur allzu nahe streifenden Leben und Weben, bei der diplomatisch praktischen Geschicklichkeit, mit der er unerwartet glückliche Erfolge erzielte, bei seinen gemüthreichen und humoristischen Darstellungen, durch die er einen großen Leserkreis fesselte, daß derselbe nicht mehr durch seine der realen Bühne gewidmeten Arbeiten wirkte, durch Comödien und rührende Schauspiele.

„Die Komödie versäume ich ungern" schreibt Hippel, der er gewöhnlich in der Loge seiner Freunde Göschen und Jacobi beiwohnte. Er liest den „Götz von Berlichingen" sogleich als er erscheint, und rühmt ihn als ein herrliches Stück. Er läßt sich vom Buchhändler Kanter den Inhalt von Weiße's „Romeo und

Julie" erzählen, der das Trauerspiel in Leipzig gesehn. Er ist gespannt auf die Erscheinung von Gerstenbergs „Ugolino". Er schreibt Theater-Kritiken, vertheidigt gegen einen Tadler „Menschenhaß und Reue", er hält in seinem Hause Leseübungen mit Damen und trägt Engels, Lessings Dramen vor und unterrichtet sogar einen angehenden Schauspieler, einen Sohn der Principalin Schuch, in der Declamation. Und wenn eine bis auf die Spitze getriebene Täuschung durch Rede und Benehmen von Schauspieler-Talent zeugt, so ist an der Vorzüglichkeit des Unterrichts nicht zu zweifeln. Bis zu seinem Tode gab er sich allen und selbst seinem vertrautesten Freunde Scheffner für einen durchaus anderen, als der er war und in dem lebhaften Briefwechsel, in dem beide stehn, ist charakteristisch das ewige ängstliche Geheimhalten, Maskiren und Verschleiern, das der eine vom andern fordert. „Man muß, schreibt er, heut zu Tage bei jedem Schritt sich bedenken, wenn man solche Verfolger hat, wie ich habe." Die Autorschaft der berühmten Lebensläufe läugnet er nicht nur geradezu ab, sondern er schiebt sogar einen Freund als den muthmaaßlichen Verfasser vor und von Berlin her kömmt die Kunde endlich nach Königsberg, daß der Schriftsteller daselbst lebe. Denn Hippel, der durch Geist und eigne Kraft sich zum Kriegsrath und dirigirenden Bürgermeister, man nannte ihn Stadtpräsidenten, emporschwang, richtete seinen Blick zu Höherem und meinte als Roman- und Comödienschreiber bei Beförderungen minder berücksichtigt zu werden. Die Geheimhaltung nimmt einen mystischen Anstrich in seiner Thätigkeit als Freimaurer, in seinem Glauben an die Wirkungen der Wünschelruthe. Das Decorationswesen, das er in kunstsinnigen Anlagen liebte, hat wieder etwas Theatermäßiges, wenn er im Garten seines Landsitzes bei Königsberg eine Copie des Bauernstübchens erschafft, das in einem Pfarrhause bei Rastenburg durch Jugenderinnerungen ihm heilig geworden, wenn er in seiner Wohnung eine ungebrauchte Küche in eine Einsiedlergrotte mit Kapelle, den Raum unter dem Dach in Zelte verwandelt und Lauson, der in Anordnung der Bilder und Kupferstiche ihm behülflich ist, seinen Theatermeister nennt.

Hippel hielt sich von der Gottschedischen und Lessingischen Schule fern und sagt: „Ich hab mit Fleiß mich nach Keinem

modeln wollen, sondern in allen meinen Stücken die Natur und das gemeine Leben abgeschrieben" *).

Was Hippel als Briefschreiber zu versteckt und rückhaltend, das ist er als Comödienschreiber zu offenkundig und gerade aus. Nur zwei Lustspiele sind von ihm gedruckt: „Der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann," in 1. Aufzuge 1765 und „Die ungewöhnlichen Nebenbuhler" in 3 Aufzügen 1768 **). Die Composition ist mangelhaft und in beiden deckt die erste Szene schon das Ganze auf. In dem ersten Stück wird uns beim Aufrollen des Vorhangs gleichsam das Titelblatt vor Augen gestellt, denn wir sehen den Pedanten der Ordnung nach der Stubenuhr schauend. Hippel scheint es besonders auf die Charaktere angelegt zu haben, die aber gar zu grottesk ausgefallen sind. „Die Bedientenrollen, sagt Hippel, sind in allen meinen Stücken zu bedeutend." Auch der Witz will uns nicht munden. Ein Paar abgekürzte Stellen als Probe aus dem zweiten Lustspiel, das in Königsberg spielt, mögen hier stehen.

Dorton, der Vater, läßt sich vom Bedienten frisiren.

Wenn ich mich recht besinne, so will ich wissen, was du gedacht hast.

Jacob.

Denken kann ich ja, was ich will ...

Dorton.

Schurke!

Jacob.

Ich dachte, ich dachte — Verflucht! es läßt sich nicht sagen. Wenn es denn nicht anders ist, ich dachte —

Dorton.

Nun —

*) Hippel Bd. XIII. S. 55.

**) Zuletzt gedruckt in Hippels sämmtl. Werken 1828. Bd. X. „Der Mann nach der Uhr" ist besprochen und im Auszuge mitgetheilt, zugleich mit der Recension von Lessing, in N. P. P. B. Bd. VI. S. 8. Beide Stücke wurden wohl im Manuscript der Schuchschen Gesellschaft übergeben. Hippel, Sämmtl. Werke XIII. S. 19. schreibt 1767 „Meinen ungewöhnlichen Liebhaber (sic) habe ich angefangen umzuarbeiten." Er will das Stück drucken lassen, ehe ihm ein Acteur (Amberg) zuvorkömmt.

Jacob.

Ich dachte, daß es seit einiger Zeit nicht recht richtig mit Ihnen wäre.

Dorton.

Was? Du hast die Dreistigkeit, mir ins Gesicht zu sagen, daß ich verrückt bin?

Jacob.

Um Vergebung, mein Herr, ich meine ja eben nicht den äußersten Grad der Raserei, ich meine nur, mit Erlaubniß zu sagen, daß Sie verliebt sind.

Dorton für sich.

Sollte er meine Liebe zu Klärchen merken! (laut.) Daß ich verliebt bin, das weißt du aus der Frisur?

Jacob.

Nichts ist natürlicher als das. Ich schließe von mir auf Sie — oder weil Sie doch als mein Herr obenan stehn müssen — ich schließe von Ihnen auf mich und dann ist Alles klar, wie die liebe Sonne.

Jacob verräth sich bald als der Nebenbuhler des Herrn und dieser als der seines Sohnes, die alle die jugendliche Ausgeberin lieben. Es erweist sich, daß sie, die man für ein Kind armer Eltern hielt, Anspruch auf einen Theil des vom alten Dorton in Beschlag genommenen Vermögens hat, der Anfangs der Aufklärung spottend die Worte entgegenstellt.

Ha, ha, ha! Eine Ausgeberin soll wohl gar aus einer guten Familie seyn. Nicht wahr, man rührte vor ihrem wohlseligen Herrn Vater die Trommel? Nota bene, wenn er Spießruthen lief.

Ein anderes Gespräch zwischen dem Herrn und Diener lautet so:

Dorton.

Wie bist Du denn hergekommen?

Jacob.

Zu Fuße, wie Sie sehen, Herr Dorton. Wir fahren niemals anders, als wenn's zum Balle geht.

Dorton.

Aber ich möchte wissen, wie du es erfahren hast, daß ich hier bin?

Jacob.

Weil ich Sie **salva venia** gerochen habe.

Dorton.

Schurke! bin ich denn zum Teufel ein geräucherter Aal, den man in der Ferne riecht?

Jacob.

Nicht doch. Ich versichere Sie, daß ich durch dasjenige, was ich gerochen, nicht eigentlich Sie als den Herrn Dorton, sondern dessen Perücke verstanden habe, welche ich jüngst mit wohlriechendem Wasser dergestalt ausgewaschen, daß die Nachbaren sich erkundigen, wie es doch käme, daß Herr Dorton noch auf sein Alter so galant wird.

Clärchen „des jungen Dorton Geliebte" kann auf der Wahl bestehn. Die Thränen werden gestillt, von denen ein anderer Liebhaber bemerkte:

Ich weiß nicht, wo ich es gehört habe, daß die Thränen eines schönen Mädchens einen feinen Geschmack haben sollen, man müsse sie aber, so wie den Punsch, nicht kalt werden lassen.

Beide Stücke wurden sowohl in Danzig und Königsberg, als in Hamburg gegeben. Daselbst spielte in den „ungewöhnlichen Nebenbuhlern" 1769 F. L. **Schröder** die Rolle des Jacob, und in dem „Mann nach der Uhr" 1766 Schröders Stiefvater **Ackermann** die des Orbil *). In der Hamburgischen Dramaturgie wird von dem einaktigen Lustspiel bemerkt: „es ist reich an drolligen Einfällen, nur Schade, daß ein jeder, sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht." Auch die Beurtheilungen in Danzig fielen nicht besonders günstig aus.

Zweimal wurde „Der Diener zweier Herrn" in Königsberg dargestellt, welches Stück wahrscheinlich früher „Herr und Diener" hieß und 1767 über die Szene ging.

Außer diesen Lustspielen wurde von ihm ein Trauerspiel in

*) Meyer F. L. Schröder II. II. S. 145. 18. 55.

6 Aufzügen als von einem unbekannten Autor 1768 in Königsberg gegeben. Es fand Anfechtung, so wurde gerügt, daß darin drei Personen ums Leben kämen, daß die Handlung unwahrscheinlich sey und daß Mißbrauch mit dem Namen Gottes getrieben werde. Während der Darstellung machte ein bekannter Mann die laute Bemerkung: „Es wird hier mehr gebetet als im Collegio Fridericiano" und auf einem Markt las man an einem Laternenpfahl: „Wir wünschen, daß bei der verderblichen Glut der Julie und Amalie das Stück mit verbrannt wäre und rathen zu schweigen oder sich zu bessern." Hippel hatte die Dichter Bock und John im Verdacht. Das Stück ward indeß Tages darauf wiederholt *).

In dem Lustspiel „Sobald der Vetter kommt" fand Scheffner Mangel an Handlung. Durch ein zweites: „Der Complimentist" glaubte der Verfasser in den entgegengesetzten Vorwurf der zu gehäuften Handlung verfallen zu seyn. Der Complimentist sollte in Leipzig erscheinen, vom erstgenannten Stück sind zwei Bogen gedruckt.

In Hippels Nachlaß fanden sich außerdem zwei angefangene Trauerspiele und der Plan zu einem Drama oder einer Erzählung: „Der Knopfmacher."

Andere Dichter werden wir unter den Schauspielern kennen lernen.

Durch Gottscheds Mitwirken wurde wahrscheinlich die von ihm gesäuberte, gleichsam ehrlich gemachte Bühne nach Preußen versetzt und zwar durch den Principal Schönemann, der seine Kunstzüge so ordnete, daß er an der Jubelfeier der Albertus-Universität im J. 1744 thätigen Antheil nehmen konnte.

Schönemann hatte 1743 das preußische General-Privilegium erhalten und nannte sich seitdem Director der Pr. privilegirten Teutschen Schaubühne. Er begab sich nach Danzig, um daselbst während des Domnicks zu spielen, als die Dietrichsche Gesellschaft sich in Warschau befand. Er bittet den Danziger Magistrat d. 20. Juli 1744 um die Genehmigung. So wie es vor 30 Jahren der Sophie Haak gegangen war, so ging es auch

*) Hippel XIII. S. 40.

ihm; der Aufenthalt ward ihm, vielleicht weil er die üblichen Formalitäten verabsäumt hatte, versagt. Aber für ihn wurde eine glückliche Auskunft getroffen. Der preußische Resident in Danzig zeigt ihm am 28. Juli an, daß der Bürgermeister durchaus nicht die Erlaubniß, Comödien zu spielen, gebe. Allein auf dem nahe gelegenen Grunde in der Schidlitz, der dem Bischof von Cujavien zugehöre, sey es ihm gestattet. Als alle Bitten trotz großmüthiger Verwendungen nichts verfingen, beruhigte sich Schönemann bei dem Vorschlag. Wahrscheinlich errichtete er in der Schidlitz die Theaterbude, die noch später benutzt wurde. Die Schidlitz war seitdem ein Freihafen für die in Danzig nicht gelittene Kunst und es wurde hier während der Advents- und Passionszeit (in dem bischöflichen Gebiet!) gespielt, in welcher dort theatralische Vorstellungen verboten waren. Wenn auch der Noth abgeholfen war, so fühlten sich doch die Musenpriester an der Ehre gekränkt, um so empfindlicher, als die Rücksichtslosigkeit der Ehre der deutschen Kunst gefährdete. In einem vom Schauspieler J. C. Krüger abgefaßten Vorspiel giebt auf Apolls über die freien Künste gerichtete Anfrage:

Hat eurer Schwester es, der Schauspielkunst, geglücket,
Daß sie sich, so wie ihr, in Preußen Schutz erblicket?

die Fama folgende Antwort:

Da, wo die Weichsel fließt
Die sich, an Schiffen reich, durch freie Fluren gießt,
Da sah ich jüngst ein Weib an dem Gestade sitzen —
Die Schönheit konnte sie nicht vor den Feinden schützen,
Die Unschuld mehrte nur der Frevler Raserei,
Die Großmuth stand umsonst der Schönen Unschuld bei;
Die Feinde, die ihr auch den mindsten Platz nicht gönnten,
Versuchten, ob sie sie vom Ufer jagen könnten.
Sie bat. Kein Bitten galt. Sie wandte sich zum Flehn,
Daß sie das Plätzchen sich zum Lager ausersehn,
Um von der Noth zu ruhn, die sie bisher erlitten,
Die Feinde hörten nicht ihr ehrfurchtsvolles Bitten *). —

*) J. C. Krügers Poetische und Theatralische Schriften, herausgegeben von J. F. Löwen. S. 129.

Wahrscheinlich spielte Schönemann bei den Danzigern bis zum Eintritt der Universitäts-Jubelfeier in Königsberg. Hier traf er mit seinem Gönner Gottsched zusammen. Im altstädtschen Gemeindegarten wird die erste Vorstellung am 17. Sept. 1744 stattgefunden haben und der „sterbende Cato" gewesen seyn. Eröffnet wurde sie durch das eben erwähnte Vorspiel, welches Löwe, Schönemanns Eidam, schön nennt und den Titel führt: „Die mit den freien Künsten verschwisterte Schauspielkunst." Die Szene ist der Parnas. Apoll und die Weltweisheit treten in dem Stück dem Eigensinn und dem Vorurtheil entgegen und nicht minder entscheidend die Schauspielkunst dem Possenspiel. Die Schauspielkunst siegt und wird den freien Künsten zugesellt.

Apollo zu denselben.

Göttinnen, deren Gunst die beste Richtschnur ist,
Nach der ein weiser Mann das Wohl der Völker mißt;
Auf! wohnt am Pregelstrom! es sey euch so bekannt,
So heilig und so werth als euer Vaterland,
Das Land der Griechen war *).

Fama.

Die wahre Schauspielkunst erzieht dem Staate Kinder
Darauf er ruhen kann und dienet ihm nicht minder
Als Richtpatz, Heldenbahn, als Tempel und Altar
Und alles, wodurch sich ein Staat sein Glück gebar.
Ein feurig edel Volk bringt aus der Heldenbahne
Und schwöret sichern Schutz bei seines Staates Fahne,
Der Schauplatz aber weckt der Vorwelt Helden auf,
Läßt ihre Thaten sehn und weist die Nachwelt drauf. —

*) Simon Dach läßt vor 100 Jahren bei der nämlichen Gelegenheit in einem Festspiel die Musen singen:

Edler Pregelstrom, Glück zu!
Du sollt künftig uns in Ruh
Wie wir dich in Wohlfahrt stellen.
Sey du reicher Fluß gewiß,
Daß wir deine klaren Quellen
Vorziehn unserm Castalis.

Schauspielkunst.

Ja — man verdammte mich noch eh als man mich kannte
Weil da mein Feind [das Possenspiel] gefehlt, man mich auch
strafbar nannte,
Doch als in Deutschland ich Gefahr zu fallen lief,
Erhob ein Preuße mich, der mich aus Frankreich rief
Und deutsch erzog; obgleich viel kritische Tyrannen
Den Anfang, da er nicht vollkommen ist, verbannen.
Wenn jene, statt den Ruhm des Preußen zu verletzen,
Was er gegründet hat, sich wagten fortzusetzen.
Und eines Landsmanns Witz aus pöbelhaftem Neid
Den Ruhm nicht raubeten, den ihm die Nachwelt weiht,
Kurz, wenn die Weisen mir mehr kluge Lehren geben,
Werd ich mich mehr bemühn, denselben nachzuleben*).

Schönemann gab den Gebrauch mit den Vorspielen, in denen an den Patriotismus der Zuschauer gepocht wurde, um sich Eingang zu verschaffen, eine grandiose Ausdehnung.

Wir wissen von vier Festspielen, die in Königsberg in Szene gesetzt wurden**). Schönemann versprach „nur moralische Comödien und Tragödien" darzustellen, aber sie werden uns nicht genannt. Eine Ergänzung aus der vierbändigen Sammlung der „Schauspiele, welche auf der Schönemannschen Schaubühne aufgeführt worden", ist um so mißlicher, als sie erst 1748 erschien***). Außer dem „Cato" wird Corneille's „Polyeuct" gegeben seyn, indem dieses Trauerspiel im ersten Vorspiel genannt wird. Unter den Lustspielen wird nicht „der Bocksbeutel" und unter den Schäferspielen nicht „die gelernte Liebe" gefehlt haben, da mit ihnen Schönemann glänzende Erfolge erzielte. Der Bocksbeutel (Name

*) Krügers Poet Schr. S. 127. 139.

**) Ebendaselbst S. 101. Machiavell oder die Geburt der Minerva aus dem Gehirne Jupiters. Von ungenannten Verfassern sind: Die Liebe das feste Band der Staaten. Bei der Vermählung der preuß. Prinzessin Luise Ulrike mit dem schwedischen Thronfolger. Königsberg 1744. Die in den Armen der Majestät gesicherte Glückseligkeit. Königsberg 1745. Wahrscheinlich am Geburtstag Friedrichs II. aufgeführt

***) Zu den neusten Stücken in der Sammlung gehören die Candidaten von Krüger. Die meisten sind aus älterer Zeit und von verschiedenen Verfassern

einer Person) hatte einen Buchhalter Borkenstein in Hamburg zum Verfasser und enthielt eine Satire auf lächerliche Gewohnheiten der hamburgischen Bürgerschaft. Ungeachtet der localen, gewiß nicht überall verständlichen Beziehungen wurde das Stück seit 1741 an allen Orten mit größtem Beifall aufgenommen, nirgend mit größerem als in Hamburg, wo es 22 Mal kurz hintereinander über die Szene ging *). Zu der Farce wurden Fortsezzungen geliefert und 25 Jahre lang erhielt es sich als Lieblingsstück. Ein anderes war Rosts Schäferspiel, das unter dieser einfachen Benennung im Druck erschien, aber auf der Bühne „die gelernte Liebe" hieß und von Schönemann, um mehr anzulocken, „der versteckte Hammel" betitelt wurde. Schönemann gab das 1743 verfaßte für eine durchaus neue Erscheinung geltende Stück, in ausgezeichneter Weise; durch das treffliche Spiel Ekhofs und der Rudolphi „die in unschuldigen Rollen nicht ihres Gleichen hatte" wurde es sehr gehoben. Sechszehnmal hintereinander stellte er es dar, das auf allen Theatern Beifall fand **).

*) Vgl. Löwe S. 35. mit dem Theater-Kalender 1775. S. 102.

**) Schmid Nekrolog der teutschen Dichter Bd. II. S. 445. Es wurde noch 40 Jahre später gegeben, aber nur von Kindern.

Wenn die Schäferspiele als etwas Altes anzusehn sind, so erhielten sich auch andere alte Darstellungen, wie sehr sie auch gegen den Gottschedischen Geschmack verstoßen mogten. Da dieser nicht mehr für maaßgebend erachtet wurde, so wurden sie um so begieriger aufgenommen. Vornean steht der „Patelin," der durch Bruegs eine andere Gestalt gewann, 1762 zu Danzig in einer neuen Bearbeitung erschien und seit 1765 häufig über die Breter ging. Schink wollte ihn 1781 zu einer Oper umformen. Ekhof gab den Patelin in althergebrachter Weise und wetteiferte nach Schröders Urtheil mit dem zotenvollsten Hanswurst und dennoch fand Lessing sein Spiel „ganz vortrefflich." Meyer Schröder II. II. S. 16. Hamburgische Dramaturgie XIV. — Unter der Direction der Schröder wurde 1742 in Hamburg „Doctor Faust" als Nachspiel aufgeführt. Häufig wurde „Peter Squenz" aufgeführt und zwar nach Gryphius' Umdichtung, wenigstens treten in der Posse ein Serenus (der Prinz) und ein Bullabutaln (Blasebalgmacher) auf. Eine Bearbeitung von G. G. Bredow erschien 1816, die letzte von W. Müller 1823. — An Harlekinaden wurde noch mancherlei zum Besten gegeben wie „Der zum Doctor geprügelte Harlekin" „Harlekin der Höllenstürmer Herkules." Auch selbst in den Schulcomödien spielt der Harlekin wie uns dies ein Lustspiel lehrt, das von der Jesuitenschule in Rössel 1765 im Freien in Szene gesetzt wurde. Ueber dasselbe mit beigefügten Auszügen NPPB. Bd. VI. S. 145. Von den Schauspielertruppen, die in Königsberg und Danzig Vor-

Schönemann kömmt am 30. Nov. 1744 beim Magistrat darum ein, bis zum vierten Advent spielen und nach Weihnachten die Vorstellungen fortsetzen zu dürfen. Er beruft sich hiebei auf die ihm von Berlin gewordene Erlaubniß „wenn in Berlin nichts zu verdienen ist auch in anderen Städten zu spielen.“ Nicht bis zum vierten, sondern bis zum dritten Advent wird es ihm gestattet. Er eröffnet darauf am 28. Dez. wieder die Bühne, die er am 29. Jan. 1745 schließt *), um seine Rundreise nach Breslau, Leipzig, Halle, Halberstadt, Braunschweig u. s. w. fortzusetzen.

Schönemann leitete eine Elite von Schauspielern, die sein Unternehmen mit einer Glorie kränzte, wie nicht leicht das eines anderen Theaterprincipals. Ihm selbst aber ungeachtet alles Ruhmes von Seiten seines Eidams ist nur ein sehr bedingtes Verdienst zuzueignen. Sein Leben möge daher nach dem seiner Schauspieler erzählt werden, unter denen sich zwei Dichter befanden.

Ein Zauberschein soll an der Stelle weben, wo versunkene Schätze liegen, so bezeichnet das Andenken Ekhofs (eines Künstlers, der nur für die Gegenwart schafft) eine unverlöschliche Flamme. Fruchtbare Traditionen seines Spiels pflanzten sich von Schauspieler zu Schauspieler fort bis zu unserer Zeit.

Conrad Ekhof, (nicht Eckhof) der Sohn eines Stadtsoldaten in Hamburg, wurde 1720 geboren. Er war mehrmals Schreiber und verdankte wohl seine Bildung der Bibliothek eines Advokaten in Schwerin, der ihn mit Schreiben beschäftigte und der ein großer Theaterfreund war. Die Würde eines Lichtputzers ist untergegangen wie die eines Farbenreibers, die mehrmals die erste Stufe zum Künstlerthume war. Die erste bekleidete Ekhof beim Theater, ehe er am 15. Jan. 1740 in Lüneburg im „Mithridat“ das erste Zeichen seines Berufs ablegte. Sein Organ, seine Aussprache waren unvergleichlich. Von ihm und Eßlair wird gesagt, sie hätten das A B C mit solchem Wohlklang herzusagen

stellungen gaben, wurde der Harlekin wechselsweise von der einen gehegt und von der andern verwiesen. Der Hilferdingschen die den Harlekin begünstigte hielt das Widerspiel die Dietrichsche, der Ohlschen die Ackermannsche, der Franz Schuchischen die Caroline Schuch.

*) Auffallend ist es, daß Ekhof, der die letzte Nachricht mittheilt, der Spielzeit vom September 1744 ab nicht gedenkt. Meyer Schröder Bd. II. II. S. 37.

verstanden, daß Empfindung in den einfachen Lauten sich kundgegeben. Er war klein, seine Gestalt nicht untadelhaft, aber er erschien nicht zum Wiedererkennen groß und charaktervoll als Held auf der Bühne und sein Aussehn war von der Art, daß er 49 Jahr alt noch den Major Tellheim gab. Im niedrig Komischen wie im hoch Tragischen war er gleich unübertrefflich und ließ weit den einst bewunderten Kohlhardt zurück, indem er mit gleichem Erfolg den „Patelin" und den „Bauern mit der Erbschaft" (nach Marivaux) den Zamor und den Odoardo gab. Lessing erklärt: „Ekhof mag eine Rolle machen, welche er will, man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Acteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm sehn zu können." Von Garricks Bewundern wurde Ekhof gelobt. Er spielte in Voltaire's „Zaire" den Orosman und den Lusignan *) zugleich. „Es ist unglaublich, sagt Iffland, bis auf welchen Grad er aus sich selbst herausgehn, sich auch in das Aeußerliche des Charakters, den er vorzustellen hatte, hinein individualisiren kann." Mit dem fein nüancirten Ausdruck, mit den genau berechneten Uebergängen verband er überall Wärme, Innigkeit und Empfindung. Interessant muß es uns seyn zu erfahren, welchen Eindruck das Spiel des deutschen Roscius (so wird er oft genannt) auf den Bühnen in Königsberg und Danzig machte. Wir besitzen das Urtheil eines Kunstrichters in Danzig, das als so vorzüglich erkannt wurde, daß man es im Nekrolog Ekhofs im Gothaschen Kalender 1779 wiederholte**). Nach ihm dachte er nicht allein mit dem Dichter, son-

*) Die ergreifendste Szene des Lusignan deklamirte Ekhof vor Nicolai, der ihn in einer Morgenstunde besuchte, im Schlafrock mit der Nachtmütze und der Brille auf der Nase, er umarmte zwei Stühle statt der Kinder und — rührte zu Thränen. In der gleichzeitigen Darstellung beider Rollen ahmte ihn Döbbelin nach.

**) S. 223. „Seinen theatralischen Werth, sagt der Schreiber, habe ich nirgend treffender, als in einer alten kritischen Schrift geschildert gefunden." Diese ist: „Critische Nachricht von der Schuchischen Schauspielergesellschaft. Nach denen in der letzteren Hälfte des Jahres 1757 zu Danzig vorgestellten Schauspielen. Danzig 1758." Jetzt dürfte schwerlich auf eine anonyme Theatercritik nach 20 Jahren noch Rücksicht genommen werden, eher nach 100 Jahren. Für die gefällige Mittheilung des vielleicht einzigen Exemplars der „Critischen Nachricht" sage ich dem Herrn Director Löschin in Danzig den verbindlichsten Dank.

dern bisweilen dachte er auch für ihn *). „Er ist, sagt er, ein Künstler, der die Schönheiten und Vollkommenheiten seiner Kunst kennt und einsieht, der sie als eine freie Kunst betrachtet und studirt und mit einer vollkommenen theatralischen Einsicht die genaueste Praktik verbindet, der jeden Charakter kennet und empfindet, der kein Wort sagt, ohne es zu fühlen, und keinen Gestus, keine Modulation anbringt, ohne es überlegt zu haben. Seine Stellung ist jederzeit richtig, bei großen Charakteren groß, bei komischen komisch. Seine Bewegungen sind nicht nur wohl überlegt und durchdacht und Dolmetscher seiner Seele, sondern auch in ihrer Art vollkommne Muster. Seine Modulation ist unverbesserlich. In leeren Stellen weiß er dieses Leere ebensowohl zu überhüpfen und das Schöne hervorschimmernd zu machen, als in gedrängten Stellen jedes Wort mit seinem wahren, eigenen und besten Tone auszusprechen. Seine Declamation ist poetisch, ohne zu scandiren und pathetisch ohne schwülstig zu seyn. Er kennt das Theater vollkommen und spielt alle Partien als ein Meister.“ Dieselbe Sorgfalt, die er auf sich verwandte, verlangte er auch bei den Mitspielenden wahrzunehmen. Man nannte ihn pedantisch und despotisch, der als Regisseur um alles genau sich kümmernd, sich als vorzüglich zeigte, aber als Director durch seine Kleinlichkeit vielfach verstieß, ohne den Zweck zu erreichen. Durch aufgezwängte Schulregeln wurde die schaffende Kunst eingeengt **) und der hergebrachte zünftige Anstrich keineswegs verlöscht. Noch zu damaliger Zeit hüllten die Schauspieler aus Neid und Stolz Geschicklichkeiten, mit denen sie Glück machten, in ein undurchdringliches Geheimniß, sie erkannten sich an gewissen Worten nach Handwerksgebrauch. Dazu kam nun noch die Forderung Ekhofs, daß ein Principal keinen Schauspieler annehmen sollte, der nicht ehr-

*) Ein Epigramm auf Ekhofs Bildniß im Theater-Kalender 1776. S. 28.

Heller strall durch ihn der Geist
Unsrer Lessinge und Engel:
Dämmern oder schwinden heißt
Sein Talent des Pradons Mängel.

**) Als Schröder bei einem Gastspiel Ekhofs in Hamburg außer den Proben von diesem aufgefordert wurde, eine „Concertirung“ ihrer Partien vorzunehmen, so wies er vornehm solches von der Hand und ging auch auf die vorgeschlagenen Theaterspiele nicht ein.

licher Herkunft sey, wie es gewöhnlich in den Zunftbestimmungen oben an steht, daß niemand in die Lehre genommen werden könne der nicht aus rechtmäßiger Ehe entsprungen sey.

Ekhof machte Lessings fruchtbar anregende Bekanntschaft 1756 in Schwerin. Er schreibt an seinen älteren Freund Weiße: „Des Herrn M. Lessing Umgang hat mich ungemein ergötzt. Wie vielen Dank bin ich Ihnen für die Bekanntschaft eines so braven Mannes schuldig" *). Die hohe Achtung, die er ihm schuldete, bewies er durch die Liebe, mit der er die Charaktere in seinen Stücken gab, dadurch daß er, wie erzählt wird, seine Uebersetzung der Diderotschen Schauspiele unterdrückte, als die Lessingsche erschien **). Kein schöneres Loos konnte dem Theater fallen, als daß Lessing und Ekhof als Doppelsterne dasselbe segensreich erleuchteten. Engel sagte, man verstehe nicht die Lessingschen Tragödien, wenn man sie nicht von Ekhof darstellen sähe.

Ein Jahr vor seinem Tode zu einer Privatvorstellung des „Westindiers" nach Weimar berufen, spielte er zusammen mit fürstlichen Personen und mit Goethe.

Wie nicht anders möglich zog ihn nach Gottscheds Beseitigung das Englische besonders an, so daß er es erlernte, willens die Art of Acting zu verdeutschen. Außerordentliche Freude verursachte ihm die Wielandsche Uebersetzung des Shakspear, wenn er auch, von angeerbten Ansichten geleitet, sich von der Einführung desselben auf die deutsche Bühne nicht eben Segen versprach. Seine letzte Rolle war der Geist im „Hamlet".

Bei seiner stillen Begeisterung, zum Heil des Ganzen zu wirken, war ihm nicht damit gedient, alle Kunstgenossen zu überstralen, wenn er ihnen auch vorleuchten wollte. Hätte nicht Gottsched darauf gedrungen, daß es anders auf dem entweihten Schauplatz werden müsse, so würde Ekhof die Ehre haben, der ein Feind des Improvisirens und Extemporisirens ***) in dem einsichts-

*) Weiße Selbstbiographie S. 39.

**) Die Stücke, die er aus dem Französischen übersetzt, sind aufgeführt, aber bald von der Bühne verschwunden Eines ist gedruckt in der Schönemannschen Sammlung.

***) Ein Beispiel, daß er mitten einsprach, wenn auf der Szene wider die Ordnung gefehlt wurde, giebt uns der Theater-Kalender 1775. S. 65. Als Ek-

voll Geordneten, das er bei den Franzosen nicht verkannte *), die Nothwendigkeit höherer Kunstaufgaben sah. Auch er wollte Ordnung wie Gottsched, aber daneben noch etwas mehr, nämlich Poesie. Die Kunst sollte gehoben werden, der er mit ganzer Seele lebte, und dadurch zugleich der Stand, dem er mit Liebe und Stolz angehörte. Die Action sollte bei angebornem Talent durch ernstes Studiren erlernt und nicht durch Routine erworben werden und es sollte der Schauspieler nicht allein als Künstler, sondern auch außerhalb des Theaters bei gesicherter Stellung Achtung genießen. In Schwerin wurde 1753 eine Schauspieler-Akademie von Ekhof ins Leben gerufen, zu der nur Mitglieder der Schönemannschen Gesellschaft Zutritt hatten. Nach dem Statut sollten in den vierzehntägigen Sitzungen Abhandlungen über die Schauspielkunst vorgetragen, die aufzuführenden Stücke gelesen, besprochen und besonders rücksichtlich der Darstellnng kritisch beleuchtet werden und endlich die Leistungen der Schauspieler auf der Bühne und ihre Pflichten im bürgerlichen Leben **) beurtheilt, geprüft und

hof in Hippels „Mann nach der Uhr" den Orbil darstellte und bemerkte, daß seinem Mitspielenden der Degen aus dem Gehänge glitt, so unterbrach er ihn mit den Worten: „Ei Herr Magister, ein ordentlicher Mann steckt auch seinen Degen fest."

*) Mit Gottsched bekannte auch er: Wir müssen den Franzosen die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie in dieser schweren Kunst unsere Vorgänger sind, daß sie es durch Zeit, Fleiß und Uebung zu einem ziemlichen Grad der Vollkommenheit gebracht und deßwegen haben wir uns auch gar nicht geschämt, in ihre Fußtapfen zu treten. Allein dabei haben wir uns sorgfältig bestrebet, ihre Fehler von ihren Schönheiten abzusondern und nichts in dieser Kunst von ihnen zu behalten, was nicht auf dem Probierstein der Wahrscheinlichkeit für bewährt gefunden werde." Theater-Kalender 1779. S. 34.

**) „Pflichten gegen Gott und Welt": Der Komödiant zeige „ein ehrbares, gesetztes und vernünftiges Wesen, um die Vorurtheile zu ersticken, die diesen Stand so häufig verfolgen." Ihm selbst erschien der Stand so heilig als der eines Predigers und er schrieb in das Stammbuch eines Theologen, Theater-Kalender 1776. S. 34.:

Freund du und ich, wir lehren
Zwar an verschiedenen Orten,
Doch folget unsern Worten
Bei denen, die uns hören,
Nur stets erwünschter Segen,
Was ist am Ort gelegen?

geregelt werden und selbst diejenigen, die der Akademie sich entzögen, ihren Bestimmungen nachzuleben gehalten seyn *). Schon nach Jahresfrist wurde die Akademie von ihrem Begründer aufgehoben. „Ich war Mensch, sagte er in der Abschiedsrede, als ich sie stiftete, und konnte alle die Hindernisse, die Widerspenstigkeiten, die elenden Spöttereien nicht vorhersehn." Der letzte Brief, den Ekhof wenige Monate vor seinem Tode an Schröder schrieb, betraf eine zu begründende Pensions- und Todten-Kasse für alle deutsche Schauspieler und die Wiederherstellung eines Schauspieler-Ordens (wahrscheinlich zu gegenseitiger Unterstützung), wie er laut einem Statut in Paris bestanden haben sollte. Alle Mühseligkeit und Kränkung, schreibt er, erstickt in mir nicht das Verlangen, der Comödianterei so viel zum Besten zu thun, als ich kann. Ich sehe aufs Ganze. Ich mögte segnen, die mich fluchen, wohlthun denen, die mich hassen. Welch eine Wonne für mich, wenn ich auf meinem Sterbebette denken kann: Gottlob! nun kann sich der Mangel zwischen keinem deutschen Schauspieler und seinem Grabe mehr einschleichen!" Nicht die wohlthuende Ueberzeugung, aber das schöne Bewußtseyn folgte ihm ins Grab: „Ich habe Alles versucht, bloß durch mich die Ordnung wieder herzustellen" **).

Wie die Neuber die Geschichte ihrer Gesellschaft zu schreiben gedachte, so sammelte Ekhof Materialien zur Geschichte der Schönemannschen Gesellschaft. Wie viel haben wir durch das Aufgeben ihres Vorsatzes eingebüßt ***)! Ekhof, nachdem er in der Ge-

*) Theater-Kalender 1779. S. 22: „Nachrichten aus den Tagebüchern dieser Akademie gezogen." Merkwürdig ist auch das Verzeichniß der Stücke, über deren Unterdrückung man sich einigte. S. 35. Das erste ist die „Alzire" von der Gottsched und man vermißt nicht die „Parisische Bluthochzeit" von Gottsched. Als biblische Stücke werden „die Maccabäer" und „Adam und Eva" verworfen. Ueberlebt hatten sich zwei Trauerspiele, „Papinianus" und das „Leben ein Traum" jenes wahrscheinlich von Gryphius und dieses eine Nachbildung der Calderonischen Dichtung, wie oben gedacht, von Velthen 1690 aufgeführt. Der Schäferspiele gab es nur zu viel und ihre Zahl wurde vermindert durch Zurückstellung „des faulen Schäfers", „des plauderhaften Schäfers". Auffallend ist es, daß dieses Loos „die Candidaten" und „die Lucretia Romana" treffen sollte, die aber noch lange und häufig dargestellt wurden. Vielleicht ist unter den Candidaten nicht das Krügersche Lustspiel gemeint, das sich die Schönemannsche Bühne am wenigsten würde haben nehmen lassen.

**) Meyer Schröder II. II. S. 22.

***) Großentheils nach seinen Mittheilungen verfaßte Löwe die hier mehrfach

sellschaft, der er zuerst angehört, 17½ Jahre gewirkt hatte, mußte seitdem, durch eintretende Umstände nur dazu vermogt, öfters in den Anstellungen wechseln. Er nahm 1757 von Schönemann seinen Abschied, da dieser seine Schwägerin Steinbrecher, geborne Spiegelberg, entlassen, und ging zur Schuchischen Bühne über. Darauf spielte er unter verschiedenen Directionen meist in Hamburg und beschloß sein Leben als Director in Gotha 1778 *).

Bildnisse von ihm findet man im Gothaschen Theater-Kalender 1775 von Geyser nach Graff und in Ifflands Almanach 1807 von Meno Haas gestochen. Das letztere ist mehr charakteristisch **).

Die Schriftsteller Uhlich und Krüger betraten unter Schönemann wie Ekhof zuerst die Künstlerlaufbahn.

Ad. Gottfr. Uhlich aus Sachsen, mehrerer Sprachen kundig, interessirte sich frühe für das Theater und seine Geschichte. Er spielte alte, kalte Charaktere und erwarb sich um Gottsched ein Verdienst durch Lieferung von Beiträgen zu dessen „Nöthigem Vorrath zur dramatischen Dichtkunst." Seine Originalstücke erhoben sich nicht über das Mittelmäßige, die in der ersten und zweiten von ihm 1746 und 1747 herausgegebenen „Sammlung neuer Lustspiele" enthalten sind ***). Seine Gattin, die kokette Rudolphi, vorzüglich in naiv unschuldigen Rollen, war auf der Bühne bedeutender als er. Er trennte sich von Schönemann, um bald wieder zu ihm zurückzukehren und spielte in der Gesellschaft der Schröder und in der Schuchischen. Er starb 1753 als

benutzte „Geschichte des deutschen Theaters 1766." In seiner Sammlung alter Handschriften befand sich der erwähnte älteste deutsche Hamlet.

*) Schröder, nach dem in Gervinus' National-Literatur Bd. V. S. 231. sein Bild entworfen wird, war in seinem Urtheil nicht unbefangen genug, um gerecht zu seyn. Meyer I. S. 301.

**) Im genannten Almanach zwei Aufsätze über ihn von Iffland und Nicolai. Die Szenenbildchen im Theater-Kalender. 1776. G. M. Kraus del. G. A. Liebe sc. mit Ekhof als Lisimon in der Schule der Väter, als Jürge im Bauern mit der Erbschaft sind nichtssagend. Eine Gypsbüste von Ekhof fertigte in Gotha ein gewisser Eichler 1778 — Auf dem Grabe des ersten Schauspielers war der Denkstein mit der Inschrift: „Hier ruht Ekhof" verschwunden. Die Coburg-Gothaischen Hofschauspieler setzten ihm 1846 einen neuen. Devrient II. S. 286. Vgl. Goth. Theater-Kalender. 1783. S. 324.

***) Erschienen zu „Danzig und Leipzig" mit „Uebersetzungen aus dem Französischen, Dänischen, Holländischen und Polnischen."

Zeitungsschreiber in Frankfurt a. M. Da ihm vor seinem Hinscheiden das Abendmahl versagt wurde, so hinterließ er als letzte Druckschrift ein religiöses Gedicht: „Beichte eines christlichen Comödianten an Gott."

Joh. Christian Krüger, in Berlin 1722 von armen Eltern geboren, hatte sich auf den Universitäten in Halle und Frankfurt a. d. O. der Theologie gewidmet. Armuth zwang ihn das Studium abzubrechen und „er verweinte manche trübe Stunde in den Armen der Musen." Er widmete sich, als er zwanzig Jahr alt war, dem Theater. Gereiztheit stachelte ihn zur Satire, da er vergeblich ungeachtet seiner Kenntnisse und seiner feinen Bildung auf eine Berücksichtigung gehofft. Sein erstes Stück „die Geistlichen auf dem Lande" wurde confiscirt. Seine andern Comödien wurden häufig gegeben und gehören zu den wenigen, die sich neben denen von Lessing und Weiße lange auf der Bühne erhielten, namentlich „die Kandidaten oder die Mittel zu einem Amte zu gelangen" (früher „die Canäle" genannt), „Herzog Michel" und „der blinde Ehemann." Außerdem übersetzte er aus Marivaux und Destouches. Er spielte Könige, besonders Tyrannen, eben sowohl als Moliereſche Charaktere, den Tartüffe und den Geizigen. Krüger voll strenger Religiosität übernahm den Unterricht von Schönemanns gefeierter Tochter, die später mit dem Meklenburg-Schwerinschen Sekretair Löwe vermählt wurde und die seinem Andenken stets fromme Dankbarkeit für ihre geistige und künstlerische Bildung bewahrte. Krüger ist einer der vier oft neben einander genannten Dramatiker, die im Zeitraum von zehn Jahren in jugendlichem Alter vom Tode abgerufen, nicht die erregten hohen Erwartungen zu erfüllen vermogten *).

Joh. Friedr. Schönemann, der so ausgezeichnete Talente in seiner Gesellschaft versammelte, außer den genannten einen Kirchhoff, eine Madame Stark, war selbst ein tüchtiger Schauspieler und entwickelte eine seltene Stärke im Komischen. Zu Crossen 1704 geboren, vertauschte er das Studium der Medizin mit der Kunst und betrat als zwanzigjähriger Jüngling in Han-

*) J. E. Schlegel starb 1749, Krüger 1750, v. Cronegk 1756, v. Brawe 1758. Sie erreichten nur ein Alter von 20—31 Jahren. Löwe gab Krügers Schriften 1763 heraus und theilte in der Vorrede einen Lebensabriß mit.

nover zuerst die Bühne. Von der Försterschen Truppe ging er 1730 zur Neuberschen über. Zehn Jahre später stellte er sich an die Spitze einer eignen, die in Lüneburg die ersten Vorstellungen gab. Als er 1740 in Schwerin „die Herren Liebhaber invitiret" gab er „die Maccabäer" nach dem Französischen des de la Motte, aber zugleich Arlequin Philosoph und bemerkte zugleich, daß zur Vermeldung seiner Ankunft keine Trommel würde gerührt werden*). Wir werden dadurch schon an das frühere Comödiantenwesen erinnert. Dennoch zog ihn die Reform des Theaters an und er strebte danach, vielleicht nur zum Schein, sich an ihr zu betheiligen. Auf eine seltene Weise wurde er hierin vom Glück begünstigt. In seiner Gesellschaft befand sich 1740 eine Trias von Genien, wie sie selten zusammen wirkten und die merkwürdig genug an einem Tage sich zuerst in tragischen Rollen versuchten, nämlich Ekhof, Ackermann und die Schröder. In Hamburg eröffnete Schönemann seine Vorstellungen im alten Opernhause mit „Cid" mit dem günstigsten Erfolg. Gottsched sah erwartungsvoll seiner Ankunft zur Ostermesse 1741 in Leipzig entgegen. Der Zuneigung, die er ihm schenkte, wußte Schönemann (er starb als Victualienhändler) sich durch ein Geschenk von Thee, Zucker und Fischen zu versichern**). In Leipzig brachte er Voltaire's „Alzire" und zwar in der Uebersetzung der Professorin Gottsched zur Darstellung. Seine erste Gattin Anna Rachel Weigler (nicht Weitzler) aus Lüneburg, die sich durch ihre schöne Stimme und treffliche Deklamation auszeichnete, war die Alzire***). Gottsched erklärte, das Trauerspiel sey „mit aller Geschicklichkeit und guter Anstalt gesehn, so daß selbst der Urheber des Stücks, wenn er zugegen gewesen und das Deutsche verstanden hätte, damit zufrieden gewesen seyn würde." Dennoch führte Schönemann die Alzire in dieser Uebersetzung zum ersten und letzten Mal auf.

Schönemann besuchte außer Leipzig, Königsberg und Halle die Universitäten Göttingen und Rostock und glaubte, wie man in der Vorrede zur Schauspielsammlung liest, zu der Ueberzeugung gekommen zu seyn, daß die Gelehrten den wenigsten und verderb-

*) Lisch Jahrbücher II. I. S. 105.

**) Danzel S. 158.

***) (Schmid). Chronologie S. 68. Theater-Kalender. 1800. S. 244.

testen Geschmack besäßen. Um so weniger fand er sich berufen, ihnen zu Gefallen zu leben und noch ferner dem verlöschenden Ansehn Gottscheds sich zu beugen. Es lag nicht an dem Willen, sondern an dem Gelingen, daß Schönemann nicht das Singspiel zur vorherrschenden Geltung brachte und dem Schauspiel durch das Ballet neue Anziehungskraft verlieh. Sein Geschick, das er als Harlekin besaß, wollte er nicht für verloren geben und brachte wieder Harlekinaden auf die Bühne und daneben Haupt- und Staatsactionen. Zuletzt machte er das meiste Glück mit Burlesken, die man nach ihrem Erfinder Bernardoniaden nannte und die ihm der Komiker Anton Gantner aus Wien verschafft hatte. Ekhof trennte sich 1757 von Schönemann und mit ihm trennte sich sein guter Genius. In demselben Jahre gab Schönemann in Hamburg bei „Versammlung einer unbeschreiblichen Menge Zuschauer sein Theater auf." Er schloß mit dem oft von ihm gegebenen Trauerspiel J. E. Schlegel's „Hermann." Als ein Seitenstück zu Uhlichs religiöser Ergießung haben wir das Communionbuch anzusehn, das Schönemann noch vor Niederlegung der Direction schrieb *). Er starb in Schwerin 1782, wo er eine kleine fürstliche Anstellung hatte, daneben Wein- und Gewürzhändler war, in traurigen Vermögensumständen **).

An drei Jahre lang sind die Theater-Unterhaltungen aus Preußen verschwunden. Ein Wrack der Hilferdingschen Gesellschaft, die in Petersburg schmählichen Schiffbruch gelitten, landet da in Königsberg.

Der Narr ist allemal das Nöthigste der Bühnen,
Der macht sie angenehm, der muß das Geld verdienen.
Das acht' ich hoch, was mir mehr Geld als Ruhm verdient;
Was ist ein kahler Kopf, um den ein Lorbeer grünt?
Kunstpferd und Harlekin, Hanswurst und Spadonisten
Verdienen sich ihr Brot von allen am gewißsten.

*) Bußfertiger, gläubiger Seelen Gnaden-Paradies und Ehrentag. 1756.

**) Lisch Jahrbücher Bd. I. S. 115. Bd. II. I. S. 185. Litteratur- und Theater-Zeitung. Berlin 1782. Th. II. S. 303. Nach Devrient Bd II. S. 104. war er und sein Sohn Roßtäuscher. Sollte die Angabe nicht auf einem Irrthum beruhn? Wir wissen, daß sein Sohn, der ihm als einem angestellten Rüstmeister in den Commissionair-Geschäften behülflich war, im siebenjährigen Kriege von fürstlicher Seite benutzt wurde zum „gefährlichen Reiten und Kundschaften."

Diese Verse, in Erbitterung auf die alten Bühnenverhältnisse von Krüger niedergeschrieben, fand Schönemann nicht so verächtlich, um sie nicht zu unterschreiben, noch weniger die Principalin Ohl, die nun den Schauplatz einnimmt.

Das Häuflein, das die Gesellschaft der Anna Christina Ohl ausmachte, war im Zustande großer Verwilderung und Verwahrlosung. Es war zum rohen Naturzustand zurückgekehrt und bekundete durch seine Leistungen ein Theaterwesen, das 50 Jahre zurückdatirte. Nicht befremden darf es daher, daß das erste Gesuch um die Erlaubniß zu spielen abgelehnt wurde, daß man, als es nachgegeben wurde, die Comödienzettel unter Censur stellte und daß man endlich die Prinzipalin wegen Profanirung biblischer Geschichten belangte. Der Harlekin ist wieder Alles, zugleich Acteur und Erfinder der Burlesken. Neben der scenischen wird auch für äquilibristische Productionen gesorgt.

Nur an dem Magister Lauson fanden die Leute einen Beschützer, der nicht Anstand nahm, ihr Treiben aus der Loge und hinter den Culissen zu beobachten. Dies darf uns bei seinem Hange zum Abenteuerlichen nicht Wunder nehmen. Wollte er doch zu seinen improvisatorischen Uebungen von ihnen Unerschrockenheit und Geistesgegenwart absehn. Für den freien Eintritt in die Musenhalle zeigte er sich gefällig durch Anfertigung von Gelegenheitsstücken und sogenannten-Abdankungen oder Schlußreden.

Um uns über die Principalin der neuen Gesellschaft zu unterrichten, ist es nöthig, an ihre früheren Erlebnisse zu erinnern, da sie acht Jahre vorher in Berlin durch ihre Schönheit entzückte und durch ihre Koketterie anzog. Die zärtliche Ohl zeichnete einen Hanswurst aus und dieser die Aufmerksamkeit erwidernd, kürzte gern die Vorstellungen ab, um nach Abstreifung der derben Komik bei ihr privatim den Galanten zu spielen. Zwischen zwei feindlichen Häusern wurde so eine Vermittlung durch zwei Liebende bewirkt, indem die Ohl zur Hilferdingschen und ihr Freund der Harlekin Quartal zur Eckenbergschen Truppe gehörte. Sie war Sängerin und eine ihrer Forcerollen war die Lucretia in der Oper „Lucretia Romana" *), ein Stück wahrscheinlich im

*) So wird der Titel stets geschrieben, obgleich er wohl ein italienischer seyn soll.

Geschmack der Haupt- und Staatsactionen, welches Ekhof vom Repertoir verbannt wissen wollte. Der bereits erwähnte Schauspieldichter und Schauspieler Siegmund, der, bevor er Mitglied der Hilferdingschen Gesellschaft geworden, bei Eckenberg spielte, verspottete das einträgliche Stück in einem Pasquill. Dies brachte eine große Entrüstung zuwege und, als sich Siegmund gelüsten ließ, einer Vorstellung im Hilferdingschen Theater beizuwohnen, wurde derselbe mit Ohrfeigen und Peitschenhieben begrüßt, so daß der anwesende Markgraf von Schwedt sich gedrungen sah, in nachdrücklicher Art Frieden aufzunehmen*). Die Szenen, die sie außerhalb der Bühne aufführte, blieben in Berlin noch lange in lebhaftem Andenken. Als sie 1741 der Hilferdingschen Gesellschaft folgte, gab sie bei ihrer Durchreise durch Danzig ein Concert, worin sie sich im Gesange zeigte**). Nach Auflösung des Hilferdingschen Unternehmens bewirkte sie es, vielleicht durch ihre Gönner in Berlin, daß das Privilegium auf sie am 3. Febr. 1747 übertragen wurde. Nachdem sie, wie sich annehmen läßt, das in Königsberg in Versatz gebliebene Document des Hilferdingschen Privilegiums eingelöst, führte ihre Gesellschaft nun den Namen der Königl. preußischen Hof-Comödianten. Sie tritt mit vier Töchtern auf, von denen die beiden jüngsten wohl nur noch Kinder waren, indem nur zwei als die „ältere und jüngere Mademoiselle Ohlin" unterschieden werden. Aus der Hilferdingschen Gesellschaft folgten ihr nach Deutschland Gleimann, Tünsch, Ferch und die Steinbrecher, Mutter und Tochter. Diese letztere allein Karoline Elisabeth, Ekhofs vierzehnjährige Nichte, erlangte in späteren Jahren Ruf und wurde als Schauspielerin und besonders als Sängerin als die deutsche Favart gefeiert***).

*) Plümicke S. 375. 373.

**) Das Concert, vielleicht das erste in der Provinz Preußen, fand im englischen Hause am 11. Sept. statt, zwischen den Stunden 2—4. Das Entree betrug 2 Pr. Guld.

***) So nannte sie Weiße. Aber auch im recitirenden Schauspiel leistete sie Ausgezeichnetes und entzückte als Miß Sara, obwohl in Leipzig diese Rolle daselbst von den ersten Künstlerinnen gegeben wurde. Ihr Vater war einst ein berühmter Harlekin, der seine Familie in Rußland zurückließ und unbrauchbar geworden im größten Elend als Gänsehirt sein Leben beschloß. Nach dem Untergang des Ohlschen Unternehmens war sie mit ihrer Mutter (der Tochter des

Die auf Königsberg sich beziehenden Nachrichten über die Ohl enthalten manches Detail, das zur Bestätigung des oben Gesagten nicht unberührt bleiben darf.

Als sie mit dem Privilegium sich zu der stehenden Bedingung, sich in Königsberg ansessig zu machen, verpflichtet hatte, bittet sie am 2. März, indem sie die Ankunft einer größeren Gesellschaft in Aussicht stellt, vorläufig kleine Vorstellungen, Pantominen und moralische Burlesken bis zur heiligen Woche geben zu dürfen. Es wird ihr abgeschlagen und, als sie später mit ihrem Gesuch durchdringt, trägt sie 22. Nov. darauf an, sowie ihre Vorgänger ihr Spiel bis zum dritten Advent ausdehnen zu können. Es wird ihr dieses gestattet und sie schließt vor Weihnachten mit dem „schönen und durch und durch lustigen Scherzspiel Pantalon Alchymista." Das Stück hat ihr Harlekin erfunden und er giebt in der Rolle des Hanswurst einen lächerlichen Lehrjungen, possierlichen Kuppler, ein lebendiges Gemälde und den schadenfrohen Eulenspiegel. Außer ihm treten auch andre Komiker auf, wie der Scapin und der Capitain Bombenspeier. Es werden darauf Kunststücke im Balanciren gezeigt und zuletzt Gellerts Schäferspiel „Das Band" gespielt *). Nach einer Pause von 1½ Monaten setzt sie ihre Vorstellungen fort. „Ihre Comödien, hatte sie erklärt, sind so eingerichtet, daß durch selbige weder denen Ohren noch Augen einiger Scandal gegeben wird." Das bewährte sich nicht immer und sie ward angeklagt, geistliche und biblische Geschichten durch scandalöse Darstellungen entweiht und dadurch wider ein Verbot verstoßen zu haben, das in Berlin am 20. März 1741 erlassen sey. Die Principalin gab zwei Tage hinter einander eine Oper, deren Gegenstand einst in Schulkomödien vom kurfürstlichen Hof

Theaterprincipals Spiegelberg) bis 1757 bei der Schönemannschen Truppe angestellt. Wie ihre Tante Spiegelberg von ihrem nachmaligen Gatten Ekhof unterrichtet wurde, so hatte auch sie wohl ihren Ruhm seiner Unterweisung zu danken. Sie heirathete einen Sänger Hübler und ging mit ihrer Mutter nach Riga. Mit ihr verschwindet, so weit wir wissen, die Ekhofsche Familie vom Theater.— Im Personenverzeichniß der Lausonschen Festspiele kommen noch vor: die Herren Ritzenhoff, Deppe, Dittrich und die Damen Dem. Meyer und Mad. Wesling, etwa die Gattin des Schauspielers, der als Operateur auf Kosten des Preußischen Staates nach Frankreich reiste.

*) Der Comödienzettel in der nächsten Beilage.

mit Liebe und Andacht gesehn wurde, nämlich „den Fall von Adam und Eva“ *). Das Stück hieß auch „das Bildniß der Unschuld unsrer ersten Eltern oder die Stürzung des Lucifer.“ Man sah das Paradies und Adam und Eva unter allerlei Thieren und Bäumen umher spazieren, aber auch die Schlange und die Hölle, in der sich Lucifer über den Fall der Menschen freut, bis der Himmel sich öffnet und die Gerechtigkeit voll barmherziger Liebe sich den Blicken darstellt. Bei Strafe ward Solches den Schauspielern verwiesen, „wodurch der Name Gottes und die h. Schrift auf eine höchst strafbare Art gemißbraucht sey“ und dem Censor der Zettel, dem Universitäts-Kanzler v. Sahme, wird aufgegeben, darauf Acht zu haben. Einen Schönemann überbietend sucht die Ohlsche Gesellschaft durch pomphafte Festspiele sich ein Relief zu geben. Manches kam zweimal zur Aufführung, zu der die Erfindung und die Verse der Magister Lauson lieh. Das Vorspiel am Geburtstage des Königs ist in dem einen Jahr „der Thron“ in dem andern 1749 „der Friede“ betitelt, das am Erinnerungstag der erworbenen Königskrone „die Krone.“ Den Behörden und Communen werden darauf einzelne Vorstellungen empfohlen durch dedicatorische Schauspiel-Allegorien unter dem Namen „Großmuth“ der Generalität, „Staatskunst“ der Regierung, „Gerechtigkeit“ dem Magistrat, „Lust“ der Universität. Es war ein Vorspiel sogar „Wirthschaft an das hiesige Frauenzimmer“ gerichtet.

Lauson dichtete zum Geburtstage des Commercienraths Saturgus, eines reichen Kaufmanns, der sein Gönner war, ein mythologisches Festspiel „Ganymed“, in welchem „die jüngere Mademoiselle Ohlin“ als Cavalier, Maler, Gärtner, Gespenst, Advocat, Bettler und Ganymed erschien.

Eine der Abdankungen aus Lausons Feder möge hier stehn, da sie für ihre Zeit charakteristisch sind. Als „Esser“ nach Thomas Corneille und „Sylvia“ von Gellert aufgeführt wurde, so schloß die Vorstellung mit folgender Abdankung:

Der Ehrgeiz wird sich selbst das Beil zum Tode schärfen,
Dies kann, Geehrteste, ein Essex euch entwerfen.

*) Die erste Oper, mit der 1678 das Hamburger Opernhaus eröffnet wurde, war: „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch,“ gedichtet von Ritter. Auch hier agirten Teufel und es ließ sich neben Engeln Jehovah und der Salvator redend vernehmen.

Es giebt die Kronensucht der Wollust kaum Gehör,
Wo Lieb und Hochmuth kämpft, da siegt der letzte mehr.
Dies zeigt Elisabeth, ihr Liebling muß erblassen,
Sie aber wird die Reu aus Schwachheit sehen lassen.
Sie waren beide groß und beider Eigensinn
Gab Freiheit und Natur aus Stolz zum Opfer hin.
Sie haben beiderseits den Maaßstab überschritten.

Nun zeigt der Schauplatz euch die niedern Schäferhütten,
Wo Ruh und Sanftmuth herrscht und wo kein andrer Streit,
Als den die Liebe führt bloß mit der Zärtlichkeit.
Ein kranker Philosoph hat ihr den Reiz gegeben.
Wünscht, es mag Sylvia, so wie ihr Gellert leben.
Sie prangt mit Reizungen, die zum Entzücken seyn,
Sie führt uns zur Natur und in uns selbst hinein.
Sie rührt die Leidenschaft mit unschuldsvollen Trieben;
Wenn man nicht lieben will, man hör sie, man muß lieben.

Eine ähnliche hielt „die ältere Mademoiselle Ohlin“, als die „Banise“ gespielt wurde. Der Zieglersche Roman war als drei Opern behandelt, welche der früher genannte Grimm wieder zu einem Trauerspiel zusammenzog *).

Ungeachter aller Abmühung, auf die eine Weise die große Masse anzuziehn und auf die andere die Vornehmen zu gewinnen, hatte das Unternehmen der Ohl dennoch kein Gedeihen. Sie klagt über geringen Besuch. Dessenungeachtet bittet sie am 1. April 1749 im Saal des altstädtischen Gemeingartens noch bis zum Jahrmarkt spielen zu dürfen. Allein sie erfuhr dasselbe als Eckenberg. Die Gemeine litt sie nicht und drang auf Ausräumung und Wiederherstellung des Saals.

Die verunglückte Truppe wandte sich nun nach Pommern. Wenigstens rastete damals eine Gesellschaft reisender Comödianten auf dem Wege von Königsberg nach Stettin in einem Dorfe vor

*) Die Aufführung fand, wie uns dies Lausons Zweeter Versuch in Gedichten S. 38. lehrt, d. 27. Jan. 1749 statt. Ob die andern Stücke, an die er in seinen Versen denkt, „Atalante“ „Leucippe“ „Die verheiratheten Philosophen“ „Der Bergmann,“ Bocazens Gänse“ unter der Ohlschen Direction oder einer andern in Szene gesetzt sind, kann nicht mit Bestimmtheit angegeben werden.

dieser Stadt. Sie war lustig und guter Dinge, wie das in der Art solcher Kunstjünger ist, der Kälte und der Noth zum Trotz*).

Im J. 1751 starb die Prinzipalin. Ihre beiden Töchter, die eine war zuerst an Fleischmann, dann an Wolfram verheirathet, bewarben sich um das Privilegium, das aber mit dem Tode der Anna Christina Ohl erlischt. Am 29. April 1751 erfolgt der abschlägige Bescheid und seit der Zeit trifft man unter den reisenden Gesellschaften keine Königliche Preußische Hofcomodianten mehr.

Danzig, wie es dieser Stadt nachgerühmt wird, „bewies von jeher sehr viel Neigung für Schauspiele *). Gewiß ist es, daß ihr mehr theatralische Kunstgenüsse geboten wurden, als der großen Pregelstadt. Der Zug der Wandertruppen führte sie oft von Danzig nach Warschau und Petersburg, ohne daß der Weg über Königsberg genommen wurde, um hier zur Aufführung einer Reihe von Vorstellungen für eine Zeitlang Halt zu machen. Beschränkungen von Seiten der preußisch privilegirten Directoren mögen daran mit Schuld gewesen seyn, daß Königsberg sich um manche scenische Genüsse gekürzt sah. Störend und zerrüttend wirkten aber in die Theaterverhältnisse ein die Besetzung Königsbergs durch die Russen und, bald darauf nach ihrem Abzuge, der große Brand. Wie vom dürren Stamm hielt sich lange das flüchtige Volk der Comödianten fern.

Am 14. Aug. 1747 gehen Schauspieler durch Danzig nach Rußland.

Im September 1752 kamen von der Kochschen Bühne Lepper, Antusch und dessen Frau nach Danzig**). Joh. Mart. Lepper (Leppert) aus Leipzig gebürtig, ein kleines bewegliches Männchen, war zuerst Läufer, dann königl. polnischer Hofnarr und endlich Schauspieler und Schauspiel-Director. Den Narren verläugnete er nicht auf der Bühne, wo er den Harlekin spielte, nicht im Leben, indem er einen eigenthümlichen Geschmack an weiblichen

**) Brandes Bd. I. S. 120.

*) Plümicke S. 256.

**) Schmid Chronologie S. 157. Dagegen reiste damals, wie bereits erwähnt ist, das Ehepaar Klotzsch (sie eine geborne Klefelder war später an Brückner verheirathet) von Danzig nach Leipzig zu G. H. Koch. Klotzsch, der Sohn, wurde in Danzig 1751 geboren. Schmid S. 115. 196.

Füßen und weiblichen Fußbekleidungen nährte, so daß er sich eine Sammlung von Strümpfen, Schuhen und Pantoffeln anlegte, die mit dem Namen der Tänzerinnen bezeichnet waren *). Ein Sachse war auch Antusch, der zuerst in der Neuberschen Truppe spielte Seine zweite Frau, eine Leipzigerin, war unbedeutend im Vergleich zu der ersten, die eine seltene tragische Künstlerin ein Jahr vorher gestorben war. Auch er, der alte Rollen in Lustspielen gab, zeichnete sich nicht aus. In welcher Art diese Schauspieler in dem genannten Jahr in Danzig gewirkt haben, wissen wir nicht. Lepper ließ sich, mit einem sächsischen Privilegium begnadigt, für eine Zeitlang als Principal in Warschau nieder. Das Ehepaar Antusch erhielt eine Anstellung bei v. Kurz, dann bei Ackermann und zuletzt bei Schuch. Nachdem Antusch sich von dem letzten getrennt, starb er 1767 **).

Manche Gesellschaft mag zu Schiff von Stockholm und Kopenhagen nach Danzig herüber gekommen seyn, so eine italienische Opern-Gesellschaft, die daselbst zwischen dem 19. Juli und 1. Aug. 1753 komische Opern gab. Der Unternehmer scheint ein gewisser Christian Bey aus Kopenhagen gewesen zu seyn ***). Pergolesi, der Göttliche genannt (freilich erst da der im Leben verkannte Tonkünstler verstorben war) wurde durch ein Jugendwerk damals zuerst an der Weichsel bekannt, nämlich durch die Serva Padrona oder „die als Magd gewordene Frau" †). Ein anderes Stück, das zur Aufführung gebracht wurde, sind Le Gelosie fra Grullo e Moschetta und ein drittes Monsieur de Porsugnacco (Pourceaugnac ein von Moliere erfundener Charakter) ingannato da Grilletta oder „Herr Porsügnac hintergangen von Grilletta."

Vorübergehende Erscheinungen, selbst wenn sie nicht mit dem entsprechenden Segen gekrönt sind, fesseln bisweilen den Blick des Forschers in Verehrung und Dankbarkeit. Diese Auszeichnung

*) Meyer Schröder I. S. 121.

**) Schmid Chronologie S. 154. 155. Plümicke S. 254.

***) Von ihm sind die Billete, zum ersten Platz fur 4 Guld. abzuholen. Die Vorstellungen fangen um 5 Uhr an.

†) Mag die Serva Padrona, als die in Mainz 1767 Frau v. Kurz entzückte, schon früher in Deutschland gehört seyn?

verdient vor allen das Schauspielunternehmen Conr. Ernst Ackermanns in Preußen. Das Blütenalter seiner Kunst bewunderte Danzig und Königsberg. In jeder Beziehung verehrungsvoll ging er ernstlich damit um, als erfahrner, rechtschaffner und entschlossener Director der deutschen Bühne eine würdige Stellung zu erwirken. Wie viel würde er geleistet haben, wenn er nicht bei der angebornen schauspielerischen Unruhe den Szenenwechsel geliebt hätte! Mit Aufwand baute er das erste Theater in Königsberg, um es bald darauf wieder zu verlassen. Gleich blieb er sich nur in der Liebe zur Kunst, die ihm nie gleichgültig wurde, und in der Liebe zur Künstlerin Schröder, die inzwischen seine Gattin geworden war. Das Leben des innig verbundenen Paars muß großentheils neben einander erzählt werden.

Ackermann war zu Schwerin 1710 geboren *). Er war Soldat gewesen und hatte den Feldmarschall Münnich auf Reisen und in Schlachten begleitet. Seiner robusten Gestalt und seiner graden Haltung merkte man dies nicht weniger an als der strengen Disciplin, die er als Schauspiel-Director und Vater handhabte. Er war Fechter, Reiter, Schlittschuhläufer und Tänzer und verstand sich auf Zeichenkunst und Malerei. Unter anderen Kenntnissen wird ihm auch die Wundarzneikunst wie manchem anderen Schauspieler nachgerühmt. Er las nicht nur französisch, sondern war auch im Stande, französische Stücke zu übersetzen. Demnach konnte er bei einer seltenen künstlerischen Befähigung mit dem Pfund des Wissens und der Geschicklichkeit wuchern und Ansehn beanspruchen.

Passend stand neben ihm Sophie Charlotte Biereichel, verwittwete Schröder, eine Berlinerin von Geburt. Sie war die Tochter eines königlichen Hofstickers und die Kunst, die sie von ihm erlernt, bot ihr eine Zeitlang das Mittel zum Erwerb, während sie mit Schröder verheirathet war. Dieser ein vertrunkener, aber nicht ungeschickter Organist in Berlin ließ es zu, daß sie die Vaterstadt verließ, um im Auslande sich leichter von ihrer Hände Arbeit ernähren zu können. Nur besuchsweise kam er seitdem mit ihr noch zusammen. Sie lebte in Hamburg und wurde

*) Nach Meyer Schröder. Bd. I. S. 10, nach Bd. II. II. S. 81. 1. Febr. 1712.

von Ekhof überredet, mit ihm die Schönemannsche Bühne zu betreten, die in Lüneburg ihre ersten Vorstellungen gab. Dahin begab sich Ackermann in gleicher Absicht und merkwürdiger Weise spielten zugleich die drei ersten tragischen Künstler ihrer Zeit am 12. Jan. 1740 ihre erste Rolle. In dem von Witter aus dem Racine übersetzten „Mithridat" stellte Ackermann den Mithridat, Ekhof den Xiphares und die Schröder die Monime dar. Im folgenden Jahr kam sie als angestelltes Mitglied der Schönemannschen Truppe nach Hamburg. Sie gefiel und erwarb sich einen besonderen Gönner im Besitzer des dortigen Opernhauses, der ihr anräthig war, sich an die Spitze einer eignen Gesellschaft zu stellen. Sie ging darauf ein und ward zur Ausführung des Unternehmens von ihm unterstützt.

Sie war 28 Jahr alt, als sie 1742 ihr Theater eröffnete. Ackermann und Uhlich verließen Schönemann, um unter ihrer Leitung zu wirken. Die erste Vorstellung war der „Regulus" und „die Widersprecherin." Sie gab die Widersprecherin und nicht weniger die Hauptrollen im „Patelin", wo sie die Frau Patelin, im „Polyeuct" wo sie die Pauline, im „Oedip" nach Voltaire wo sie die Jokaste, im „Essex" nach Thom. Corneille, wo sie die Elisabeth spielte. Nicht weniger zeichnete sich Ackermann aus, der „den Geizigen" darstellte, den Hermann Breme im „Politischen Kannengießer", den Schmarotzer im „Leipziger Rosenthal", den Agamemnon in der „Iphigenia", den Haupthelden im „Regulus".*).

*) Ueber die Vorstellungen besitzen wir zuverlässige Nachrichten aus der Feder des Reidenten Willers, der als Besitzer des Opernhauses, wahrscheinlich auch Mittheilnehmer gewesen sein wird. Meyer Schröder Bd. II. II. S. 40. Die Schröder wiederholte oft die gegebenen Trauerspiele, Lustspiele und Farcen. Außer den genannten Stücken kommen vor die Trauerspiele: „Cato", „Orest und Pylades" von J. E. Schlegel, „Zaire", „Melanide" nach la Chaussee, die Schäferspiele: „Atalante" von Gottsched, „die gelernte Liebe" von Rost, „das Band" von Gellert, die Lustspiele: „der geschäftige Müßiggänger" „die Wochenstube" „Jean de France" „der politische Kannengießer" nach Holberg in der Dethardingschen Uebersetzung „das Gespenst mit der Trommel" „der poetische Dorfjunker" nach Destouches von der Gottsched übersetzt, die Possen „Peter Squenz" „Bocksbeutel" „die scheinheilige Sibylle" „das Leipziger Rosenthal" „das Reich der Todten" Scapins Betrügereien." Alle diese Stücke wurden auch in Preußen auf dem Ackermannschen Theater zur Darstellung gebracht. Andre wurden da-

Die Schröder reiste mit ihrer Gesellschaft nach Rostock. Als sie 1744 zurück kehrte, war das Opernhaus von einem Balletmeister in Beschlag genommen. Da gab sie nicht allein die Principalschaft, sondern auch das Theater auf und lebte mehrere Jahre in Schwerin. Der Ruf, den sie sich auf der Bühne erworben, war aber darum nicht vergessen. Im J. 1746 erhielt sie vom Schauspielunternehmer Dietrich eine Einladung nach Danzig und ebenso Ackermann, der sich gleichzeitig im Meklenburgschen aufgehalten. So kehrte die Schröder zur theatralischen Laufbahn zurück und verharrte auf ihr bis zu den letzten Jahren ihres Lebens. Sie trat die lange Reise an, nicht begleitet von ihrem Mann, sondern allein von ihrem dreijährigen Sohn. Ackermann und die Schröder spielten in Danzig zusammen und in dem nämlichen Jahre gingen beide nach Petersburg zu Hilferding. Als der Cantor Schröder, der schon lange so gut wie zu den Verschollenen gehört hatte, das Zeitliche gesegnet, feierten Ackermann und die Wittwe 1749 in Moskau ihr Vermählungsfest. Das Ehepaar verließ Rußland 1751 im Winter. Durch die ihm zu Theil gewordenen Hochzeitsgeschenke bereichert, besaß es einige tausend Rubel und sah sich im Stande, Schauspieler für ein eignes Unternehmen zu gewinnen. Zu ihnen gehörte auch der kleine Schröder, der in seinem dritten Jahr schon den Beifall der Kaiserin Elisabeth eingeerntet für sechs vernehmlich vorgetragene Worte. Zehn Jahre alt führte er nun schon kleine Rollen aus, besonders

gegen zurückgestellt wie „der Doctor Faust", in dessen Stelle „Doctor Faust's Zaubergürtel" (**Ceinture magique**) kam nach B. Rousseau, Harlekinaden wie „Harlekin Baron in der Einbildung" „Harlekin der politische Ehemann", Volksstücke wie „der Bock im Prozeß", welches letztere T. J. Quistorp 1744 bearbeitet hatte, wahrscheinlich nach der alten Erzählung, die in der Rößler Schulkomödie von 1765 sich also ausnimmt: „He he Bockche weezt du nich, we ja gistre in unserem Garde war? e sed: ne, ne, ne und e blew bi sinem ne, ne, ne." Erst als das Messer ihm in der Gurgel steckte, bekannte er: „bin, bin, bin! Oba eck sed em: jetzt ist schon uta Tiet." Zu den Singspielen gehörte die **Lucretia Romana**. Ballete fehlten, doch nicht aller Tanz. Eine Vorstellung am 2. Apr. 1744 ward verboten, ob wegen politischer Beziehungen auf den französisch-englischen Krieg? Der Prolog war „der Zankapfel" betitelt. Das Stück sollte „die Zerstörung von Troja" seyn. Die Vorstellungen brachten durchschnittlich 17 Thlr. zuletzt nur $11\frac{1}{2}$ Thlr. ein. Ein Paar konnten aus Mangel an Zuschauern nicht gegeben werden.

glücklich weibliche. Die Mutter, die wohllautende Alexandriner schrieb trotz der Neuber, verwandelte ihm zu Liebe manche stumme Person in eine redende*). Auf einem mit Segeltuch bespannten Leiterwagen ward die mühselige Fahrt nach Danzig unternommen.

Ackermann nannte sich nach altem Gebrauch Acteur, ein Name der weniger Schauspieler als Schauspiel-Director bedeutete**). Er war es, der das erste Schauspielhaus in Preußen, in Königsberg baute. Hamburg und Berlin besaßen Opernhäuser, Leipzig und Königsberg die ersten Schauspielhäuser, nämlich solche, die dem recitirenden Schauspiel ursprünglich gewidmet waren. Bei Dietrich und Hilferding hatte er gelernt, wie Effekthascherei bei der Leitung einer Kunstanstalt noch verwerflicher sey als bei der Action auf der Szene, wie sie in ein hohles trostloses Nichts auslaufe, daß je blendender ihre Wirkung für den Augenblick, je heftiger bei Anwendung von Lockmitteln der Zudrang sey je eher die Ermüdung eintrete***). Er hatte hier in den unglücklichen Bestrebungen, das Publikum durch das Neue fremdartiger Erscheinungen zur Bewunderung hinzureißen oder durch Vorführung eines pomphaften Allerlei in einen Jubelrausch zu versetzen, den Grund des Untergangs des einen und des anderen Directors erkannt

*) So legte sie in den „Trojanerinnen" von J. E. Schlegel dem Astyanax folgende Worte in den Mund, die einem Gottsched gewiß gefallen hätten.

Eh will ich frei vom Joch mein kaum empfundnes Leben,
Als dem Tyrannen mich zum Sklaven übergeben.
Er fürchtet Hektors Sohn, er scheuet meinen Muth:
Zum Tode führ' er mich und stille seine Wuth!

**) In dem ihm verliehenen Privilegium ist immer vom „Acteur und Comödianten Conrad Ackermann" die Rede, nicht Comödiantenmeister, wie er nach Meyer auch genannt wurde.

***) Lauson nennt ihn 1753 im ersten Versuch in Gedichten S. 321 „jetzo Director einer Gesellschaft in Danzig." Um so weniger kann man der Meinung in Löschin's Beiträgen zur Geschichte Danzigs Hft. I. S. 64. beipflichten, daß Ackermann damals nicht in Danzig gewesen sey, weil Theater-Anzeigen in den „Erfahrungen" vermißt werden. Die Angabe in Meyer Schröder I. S. 13. ist kaum zu bezweifeln, da Dorothea Ackermann in Danzig 1752 geboren wurde und da die Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß das Ackermannsche Paar nach der Rückreise von Rußland sich dahin wird gewandt haben, wo ihm die Verhältnisse bekannt waren, um mit Erfolg ein eignes Theater zu eröffnen.

und zu seinem Frommen eingesehn, daß allein die Zuversicht dauernden Gelingens auf die Kraft der Poesie und auf die Gediegenheit szenischer Leistungen gesetzt werden müsse. Er löste die schwierige Aufgabe, es weder mit dem Geschmack, noch mit dem Volke zu verderben. Er beschränkte den Gottschedianismus, um aus reicherem Lebensbrunnen zu schöpfen, er drängte den Harlekin zurück, ohne die Macht des Volksthümlichen zu verkennen, und würzte mit Tanz und Gesang die heitern Vorstellungen. Sein Bemühen war es, dem Theaterwesen Würde zu geben und aus seinen Mitteln errichtete er der deutschen Kunst zwei Tempel, in denen — wenn ein undankbares Gedächtniß auch seinen Namen verschweigt — sein Verdienst noch lange in einer Reihe von Mustervorstellungen gepredigt wurde.

Was Ekhof als Schauspieler war, welcher durch sein Beispiel fruchtbar fortwirkend feststellte, was der deutsche Schauspieler seyn müsse, das ist unter den Schauspielunternehmern Ackermann, der eine vorleuchtend würdevolle Stelle einnahm und wahres Kunstinteresse förderte und fortpflanzte: denn nicht allein, daß er der Comödiantenwirthschaft in den dunstigen Buden begegnete, war sein Zielpunkt der geistige Aufbau des deutschen Theaters Er bahnte das Feld an zur Aufnahme all der Erscheinungen, die am Ende des Jahrhunderts das goldene Zeitalter hervorriefen.

Devrient, der in Ackermann den Schauspieler achtet (in mancher Rolle leistete dieser mehr als Ekhof, mit welchem er zwischen 1764—1769 vereinigt wirkte) sagt: „für die Organisation des Theaters hat Ackermann so viel wie nichts geleistet" und dennoch nennt er ihn „das Fundament der Hamburger, der eigentlich deutschen Schule." Wenn Ackermann durch seine Wanderlust gehindert wurde, Größeres zu leisten, so darf man nicht vergessen, daß es der Krieg und die durch ihn gestörten Verhältnisse waren, die ihn zu der voreiligen Flucht von Königsberg und zu den Kreuz- und Querzügen in der Schweiz veranlaßten.

Ackermann beurtheilte richtig den günstigen Einfluß, den die britische Bühne auf die deutsche auszuüben vermöge. In Lessing ehrte er den Schöpfer des deutschen Drama's und brachte dessen „Miß Sara Sampson" zur Aufführung, früher als ein anderer Director. Wie er überhaupt mehrfach als Tonangeber gelten kann.

Im J. 1754 stellte er als der erste Otway's „befreites Venedig" dar, das sich lange in der Gunst der deutschen Schauspielfreunde erhielt *). Lauson verfaßte die erste deutsche Bearbeitung, wie man annehmen kann, auf Ackermanns Veranlassung, da jener sonst in seinen dramatischen Bestrebungen stets das Interesse der Bühnenvorstände im Auge hatte. Das Stück gefiel in Königsberg so, daß daselbst 1755 eine zweite Uebersetzung gedruckt wurde. In demselben Jahre, in dem der „Kaufmann von London" von Lillo im Buchladen deutsch erschien, setzte Ackermann 1755 dies wirkungsreiche bürgerliche Schauspiel in Szene. Mad. Ackermann spielte die Milwood. Der größte Ruhm, den das von Ackermann in Königsberg erbaute Schauspielhaus verherrlichte, man kann sagen, verklärte und als fortdauernder Segen auf der Musenstätte ruhte, ist der, daß in ihm Lessings erstes großes Trauerspiel, sogleich nach seinem Erscheinen und früher als irgendwo dargestellt wurde, nämlich 1755. Den Mellefont gab Ackermann, seine Frau die Marwood und der kleine Schröder die Arabella **). Eine der ersten Nachahmungen „Lucie Woodwil" von Pfeil setzte Ackermann 1756 in Szene ***). Weil zu damaliger Zeit critische Urtheile noch nicht in Schriften niedergelegt wurden, so möge man hier lesen, wie man in Königsberg zehn Jahre später über die neue Richtung des Trauerspiels dachte †).

*) Die Ackermannsche Gesellschaft gab das Stück noch oft in Hamburg. Eine Hauptrolle der Madam Ackermann war die Belvidera und 1777 spielte Schröder den Priuli.

**) In Meyer Schröder Bd. II. II. S 52. in dem Verzeichniß aller von der Ackermannschen Gesellschaft gegebenen Schauspiele unter 1755 folgt „Miß Sara Sampson" auf „Tartüffe". Aus Bd. I. S. 29. ersehen wir, daß Ackermann 1755 seine Vorstellungen in Danzig mit „Tartüffe" schloß, daß er „Miß Sara Sampson" also in Königsberg aufführte Erst 1756 wurde das Trauerspiel in Leipzig in einer von Weiße besorgten Abkürzung von Koch gegeben, der vermeintlich es als der erste auf die Szene brachte. Vgl Schmid Chronologie S. 197. Daß die Angabe von 1755 nicht etwa auf einem Druckfehler beruht, zeigt uns Meyer Schröder Bd. II. II. S. 140. Von dem daselbst mitgetheilten Verzeichniß sagt Meyer, daß, wenn es nicht auf genaue Vollständigkeit Anspruch machen könne, doch dabei keiner Vermuthung Raum gegeben sey und daß nicht Bedeutendes darin übersehn seyn möge.

***) Schmid Chronologie S. 187 schreibt: in Danzig. Nach Meyer Schröder Bd. II. II. S. 52 ist dafür Königsberg zu setzen.

†) Königsbergsche Gelehrte und Poetische Zeitungen 1767. S. 381. 372.

Bei dem „Kaufmann von London," der „fast wider alle Regeln sündiget," wird bemerkt: „Genies haben Regeln gemacht und können sich, so wie Regenten, auch allemal berechtigen, Regeln aufzuheben." Und bei der „Miß Sara" „Wer eine angenommene Regel nicht für solche Schönheiten zu vertauschen Herz genug hat, der lese in der Grammatik und gehe in kein Trauerspiel. Wo sollten wir anheben, wo aufhören, Schönheiten herzusetzen?" Solche Bemühungen zur Veredlung der Bühne, wie sie Ackermannen nachgerühmt werden müssen, waren geeignet, einen Umschwung in der poetischen Bildung Preußens herbeizuführen und nur die Aufregung beim Einrücken der Russen in Königsberg konnte ihn hemmen und die Blicke von dem Wirken des verdientesten Theater-Direktors abziehn oder gar Vergessenheit darüber verbreiten. Ackermann wäre unfehlbar das für Königsberg geworden, was er für Hamburg war *). Mit wenigen Directoren erhielt er sich bis zum Tode in Ansehn. Es schadete ihm nicht, daß Löwe anonym zwei Schmähschriften, vielleicht auf Anstiften seines Schwiegervaters Schönemann, gegen die Truppe in die Welt schickte **), eben so wenig, daß er das von ihm in Hamburg gebaute Schauspielhaus für ein Jahr lang der Seyler-Tillemannschen Gesellschaft abtrat, die die erste deutsche Musterbühne zu errichten verhieß.

Ackermann empfing 1753 das preußische Privilegium und faßte, als er in Königsberg sein Theater im altstädtschen Junkerhof mit dem „Cato" und einem Prolog eröffnete, sogleich den Entschluß, ein eignes Schauspielhaus zu errichten. Für die Zeit des Baues ward ihm das Privilegium zu einem General-

*) Die Gediegenheit der Hamburgischen Bühne währte bis zu unserer Zeit, so lange F. L. Schmidt in der Schröder-Ackermannschen Weise dirigirte. — Schröder sagt, seine Familie sey nach Hamburg „verschlagen" doch tröstet er sich damit, daß wenn seinem sich entwickelnden Talent und dem seiner Schwestern entsprechender Beifall geworden, vielleicht von ihnen nicht die hohe Kunststufe erreicht wäre.

**) Löwe S. 39 bekannte sich nicht zur Autorschaft der 1765 erschienenen zwei „Schreiben" deren eines vom Ackermannschen Lichtputzer abgefaßt seyn sollte.— Derselbe erkannte sonst seinen Werth an und hatte eigends für Ackermann ein kleines Scherzspiel nach einer Erzählung von Voltaire geschrieben.

Privilegium ausgedehnt, dem gemäß er nicht allein in der Provinz Preußen, sondern auch in allen preußischen Staaten spielen konnte. Zum Bau des Theaters in Königsberg wurde ihm der so genannte Creutzische Platz, wo seit 1836 die altstädtsche Kirche steht, geschenkt, laut einer königlichen Verfügung, Berlin 12. April 1753, in der ihm für das aus eignen Mitteln zu erbauende Haus Service- und Einquartirungs-Freiheit zugestanden wurde. Im Nov. 1755 war das als vorzüglich gerühmte Theater bis auf den noch fehlenden Abputz fertig. Bei Gelegenheit eines Streites mit dem Stadtmusikus kam es zur Sprache, unter welchem Gerichtshof Ackermann als königl. preußischer Schauspiel-Director stehe. Der Stadtmusikus, der jetzt noch täglich um 11 Uhr Mittags und 9 Uhr Abends vom Schloßthurm herab Posaunentöne erschallen läßt, that dagegen Einspruch, daß jener zu den Theatervorstellungen sich der Hautboisten des v. Belauschen Regiments bediente, da das Schauspielhaus auf einer königlichen Freiheit stünde, wo ihm nur allein das Musiciren zukäme. Ackermann erklärte: „Tanzfiedler und Bierjungen nicht bei der Operette gebrauchen zu können." Die Aeußerung zog ihm Verdrießlichkeiten zu, doch drang er glücklich durch. Auf sein Ansuchen wurde das Privilegium (Berlin 20. Jan. 1756) dahin erweitert, „daß niemanden außer ihm weder in Königsberg, noch in ganz Preußen Schauspiele und Redouten auszuführen verstattet worden, ihm auch frei stehn solle, die Musik dabei nach seinem Gutbefinden zu bestellen, ohne daß ihm jemand dazu aufgedrungen werde, wogegen er die zur Chargen-Casse offerirten 100 Thaler zu bezahlen hat" *). Jetzt strengte der Stadtmusikus wegen der beleidigenden Auslassung einen Prozeß an und es wurde damals, Berlin 29. Jan. 1756, bestimmt, daß Schauspieler, die nicht zu den Hof- und königlichen Comödianten gehörten, nicht als Eximirte zu erachten seyn und

*) Das Privilegium, um das er sich 1753 bewarb, soll nach Meyer Schröder Bd. I. S. 31, erst am 12. Febr. 1756 ausgefertigt seyn und ihn 370 Gulden gekostet haben. Offenbar eine Verwechslung mit den Erweiterungen des Privilegiums — Schröders Absicht war es, zur Abfassung seines Lebens in Briefwechsel mit Königsberg zu treten, um sich über die älteren Theaterverhältnisse seines Stiefvaters unterrichten zu lassen. Nicht Erhebliches hätte ihm geliefert werden können.

daher als ihr Forum den Magistrat zu erkennen hätten und nicht das Hof- und Kammergericht oder den ersten Senat.

Ackermann konnte wohl der Wahrheit gemäß nach Berlin berichten, daß seine Vorstellungen mit allgemeinem Beifall aufgenommen würden. Nachdem er bei seinem ersten Aufenthalt in Königsberg 31 Vorstellungen bis zum 14. Dez. 1753 gegeben, versuchte er sein Glück in Warschau auf Einladung Lepperts, der nach Dietrichs Zeit eine kurfürstlich sächsisch privilegirte Gesellschaft leitete. Darauf begab er sich nach Breslau*), wo er sich vier Monate aufhielt, nach Halle, nach Magdeburg, nach Berlin, wo er 8 Tage (mehr waren ihm nicht zugestanden)**) im Rathhause mit schlechtem Erfolg spielte, nach Frankfurt a. d. O., nach Stettin und kehrte darauf von der Rundreise nach Danzig zurück. Die Vorstellungen währten hier zwischen dem 8. Aug. und 14. Nov. In der Ankündigung versprach er zum Domnick das Publikum „mit den auserlesensten Piecen zu divertiren." Er betheiligte sich an einer Feier, die durch ein marmornes Monument für Alle, die den berühmtesten der Artushöfe besuchen, dem Andenken erhalten ist. Als daselbst die von Meißner gefertigte Statue des polnischen Königs Friedrich Augusts III. an dessen Geburtsfeste 7. Oct. 1755 errichtet wurde, eröffnete die Theatervorstellung ein darauf gedichteter Prolog, wahrscheinlich von Madam Ackermann gedichtet, den man des Drucks für würdig hielt***). Die Gesellschaft begrüßte darauf Königsberg als ihre Heimat, denn durch den mit einer Wohnung verbundenen Musentempel, der ihrem Führer gehörte, hatte dieser das Bürgerrecht der Stadt erworben. Die Einweihungsvorstellung am 24. Nov. 1755 bestand in einem Prolog, im „Mithridat" und dem Nachspiel „der Scherenschleifer." Ein neuer frischer Geist wehte in den neuen Hallen.

*) Hier wurde ein Festspiel am Geburtstag Friedrichs II. 1754 gegeben: „Die Schwäche der Musen ohne ihren Apoll" eine Erfindung der Madam Ackermann.

**) Plümicke S. 200. Nicht „im März" sondern im Mai und Juni 1753.

***) Löschin Beiträge I. S. 64. Der Titel des Festspiels lautet abgekürzt: „Die Feierlichkeiten, welche bei des Allergnädigsten Königs hohen Geburtsfeste in der poln. freien Reichsstadt Danzig angestellt wurden, suchte für Höchstderselben Wohlseyn durch die allerunterthänigsten Wünsche in öffentlichen Freudenbezeugungen nachzuahmen die Pr. priv. Ackermannische Schauspielergesellschaft."

Wenn Ackermann bis dahin es sich hatte angelegen seyn lassen, den Kennern das französisch klassische Trauerspiel vorzuführen und durch burleske Nachspiele *) und Ballete für die Befriedigung der größeren Zuschauerzahl Sorge zu tragen, so weckte er jetzt ein fast von Allen gleich getheiltes Vergnügen durch Einführung von Operetten. Auch bei ihm war 1756 „der Teufel ist los" mit der Standfußschen Musik der neckische Kobold, der die aristarchische Vornehmheit Gottscheds und die geschraubte Steifheit der Alexandriner zum Fall und Abzug brachte. Der Schuhflicker Jobsen Zeckel als Präses der Punschgesellschaft in der Darstellung Wolframs wurde mehr bewundert als der pathetische Cato, selbst wenn ein Ackermann ihn vortrug. Durch den Balletmeister Brunian wurden die theatralischen Tänze nun geschmack- und glanzvoller angeordnet und man machte hier die allzu brillante Ausstattung sogar dem Director zum Vorwurf. Keineswegs aber ließ er sich die Verflüchtigung einer edlen Kunstliebe zu Schulden kommen. Die Werke der britischen Bühne und die ersten namhaften, für die Aufführung berechneten deutschen Stücke brachte er zur Darstellung. Nach „dem geretteten Venedig" von Otway „den Kaufmann von London" von Lillo. Ferner „die Matrone von Ephesus" und „Crispin" von Weiße, „Die Candidaten" von Krüger, nachdem bereits „der blinde Ehemann" von demselben Verfasser gegeben war. Der „Miß Sara Sampson" folgten „der Schatz" und „der Freigeist" von Lessing. Vier Mitglieder der Ackermannschen Familie traten jetzt auf; außer dem Ehepaar legte nun neben Schröder dessen Stiefschwesterchen Dorothea Ackermann, 1752 in Danzig geboren, von der Schule der Eltern ein ehrenvolles Zeugniß dar. — Ueber ein halbes Jahr dauerten die Vorstellungen bis zum 16. Juni 1756. Ackermann wandte sich wieder nach Danzig, wo er zwischen dem 29. Juli und 26. Nov. spielte. Schröder begleitete nicht die Seinigen, sondern blieb in einer Pensionsanstalt in Königsberg zurück. Es war ihm nicht vergönnt, den ihm wohlge-

*) Häufig schloß er, wie in Halle und Danzig, seine Vorstellungen mit „dem Theatereinfallen," welches damit endigte, daß alles Theatergeräth sammt den Culissen zusammenstürzte, so daß die mit Packen beschäftigten Maschinisten sichtbar wurden und nicht weniger die Schauspieler, welche stummen Abschied nahmen.

wogenen Danzigern zu zeigen, was er bis dahin für Fortschritte gemacht. Ackermann kam bald wieder nach Königsberg, wo er am 3. Dez. das eigne Schauspielhaus zum zweitenmal eröffnete, um es am 18. Dez. mit dem „Kaufmann von London" zu schließen und den kostbaren Besitz für immer aufzugeben sammt dem preußischen Privilegium. Der nahe bevorstehende Einzug der Russen in Königsberg bestimmte ihn, die liebgewonnene Stadt zu meiden. Nachdem er bereits die Gesellschaft von dannen geschickt hatte, veranstaltete er im Theater noch eine Maskerade und folgte dann nach Leipzig, ohne dort Ruhe zu finden.

Der Beifall, dessen sich seine Leistungen zu erfreuen hatten, stellte sich in dem Stande der Kasse sehr günstig heraus. 1754 belief sich die Einnahme auf 10,000 Thlr., die im nächsten Jahr sich auf 15000 Thlr. steigerte.

Die Gesellschaft hatte sich bis zu ihrem Aufbruch nach Preußen von 20 bis auf ungefähr 30 Personen vergrößert. Von alten Mitgliedern außer der Familie des Unternehmers begegnen uns Madam Kern mit ihrer Tochter, Antusch mit seiner Frau und Gleimann. Madam Fleischmann geborne Ohl, nachherige Wolfram, wurde später von Ackermann angestellt. Aus der Dietrichschen Truppe war Schröter, der häufig mit seinem Bruder Andreas Schröter verwechselt wird, die beide ähnliche Rollen, aber auf verschiedenen Bühnen, gespielt zu haben scheinen. Er war ein Berliner, etwa 1720 geboren und wie Ackermann Soldat gewesen, in dänischen und östreichischen Diensten. Nachdem er es bis zu einem Offizier gebracht, ward er Theaterheld und machte Großsprecher, Tyrannen. Aber auch zärtliche Väter spielte er vorzüglich, wie den Lusignan in der „Zaire". Er hatte der Spiegelbergschen, dann der Neuberschen Bühne angehört und war gleichzeitig mit Ackermann zu Dietrich gegangen. Zwölf Jahre stand er unter Ackermanns Leitung *). Mitglieder der Dietrichschen Truppe waren wahrscheinlich auch Garbrecht — er spielte vorzüglich den Orgon in Gellert's „Loos in der Lotterie" — und seine Frau gewesen, die sich von Danzig nach Petersburg übergesiedelt und unter Hilferding gespielt hatten. Sie kamen erst 1756 zu Ackermann. Dem ältern Stamm sind beizuzählen:

*) Schmidt Chronologie S. 57.

Sophie Fuchs, die, nachdem sie viele Jahre in Ackermanns Hause gelebt, zugleich als Schauspielerin und Lehrerin seiner Töchter, 1764 von Hamburg nach Königsberg zurückkehrte, Krohn, der in Leipzig vom Theater in den Kaufmannsstand übertrat und der das Verdienst hatte, zweimal Schrödern seinen Eltern zurückgebracht zu haben als geraubtes Kind und als verlornen Sohn, endlich Madam Hartmann und ihre Tochter. Mehr als eine Schauspielerin hat mit der Miß Sara ihre künstlerische Laufbahn begonnen, Dem. Hartmann, nachdem sie den höchsten Glanz in der Titelrolle erreicht, beschloß mit ihr Kunst und Leben. Als Verlobte Karl Theodor Döbbelin's, der eine kurze Zeit der Ackermannschen Gesellschaft angehörte, starb sie in Weimar während der Probe der Miß Sara 1757. 1754 wurde Wolfram und Finsinger nebst dessen Frau gewonnen. Wolfram, in Langensalza geboren, hatte in Leipzig studirt und gab vielleicht darum um so besser in der Neuberschen Truppe Lessing's jungen Gelehrten. Er spielte bei Schuch, Koch, Ackermann u. A. Dem letzten nützte er wohl vorzüglich durch seine Kunst in Singspielen. Er übersetzte für das Theater *). Finsinger aus Breslau war zugleich Schauspieler und Balletmeister und bildete in Schröder seinen vornehmsten Schüler. Als Erfinder neuer Ballete seit dem Ende des Jahres 1755 that sich der Böhme Joh. Jos. v. Brunian, der sich Brunius nannte, hervor. Dieser aus gräflichem Geschlecht entsprossen, fand als er nachmals nach Prag seiner Heimat zurückkehrte und als Komiker eine Truppe leitete, Beifall bei dem Adel, aber nicht bei seinem eignen Bruder, einem Stabsoffizier, der sich um seinetwillen versetzen ließ **). Er sowie Madam Kern blieben 1756 in Königsberg zurück. Als Tänzer und Balletmeister bildete sich Friedrich Koch aus, der Sohn eines Amtmanns in Dinglauken bei Insterburg, der auf der Albertus-Universität die Rechte studirte und, von den Leistungen der Ackermannschen Bühne ergriffen, zu ihr 1755 übertrat und der schon als Bruder der berühmten Charlotte Brandes Erwähnung verdient. Seit 1765 war er Mitglied der Schuchschen

*) Schmid, Chronologie S. 119. 120. 289.
**) A. a. O. Seite 214.

Gesellschaft *). Nicht allein zu den Studirten, sondern zu den Gelehrten konnte sich der Schauspieler Johann Christian Ast zählen, der ein lebendiges Wörterbuch der verschiedensten Sprachen war. Seine schriftstellerische Thätigkeit wandte er dem Theater zu und zwar schon vor 1757, denn in diesem Jahre gab er zu Breslau „Neue theatralische Versuche von einem Verehrer der Schaubühne heraus" **). Von Leipzig aus, wo er gespielt, hatte er sich an Ackermann gewandt und trat, durch Schröter empfohlen, 1754 in Glogau in seine Gesellschaft als Theaterdichter ein. Das Uebersetzen in Versen ging ihm so rasch von der Hand, daß er im Stande war, beliebige Stellen aus jedem lateinischen und französischen Buche sofort in deutschen Versen vorzutragen. Der Schöngeist verrieth sich sonst nicht in seinem Wesen. Nur froh, wenn er für sich allein, die Pfeife im Munde und den Bierkrug vor sich hatte, pflegte er sich ins Bette zu werfen, wie er war, und beim Aufstehn das Waschen zu vergessen. Als Schauspieler leistete er wenig. Dennoch war es leidenschaftliche Liebe zum Theater, die ihn an dasselbe fesselte, um wenigstens die zu einem dramatischen Dichter erforderliche Bühnenkenntniß zu gewinnen. Auch darin brachte er es nicht weit, indem seine Stücke, mit Ausnahme des beliebten Singspiels „Jochen Tröbs," nicht zur Ausführung kamen, aber mehrmals gedruckt wurden. Da die Directrice sich auf das Schreiben von Prologen verstand und der Magister Lauson, begeistert von den Talenten des Schauspielunternehmers, es nicht an Bereitwilligkeit fehlen ließ, durch seine poetische Gabe ihm zu dienen, so zog Ackermann wohl vornämlich Asten an sich, um in ihm einen Lehrer für seinen Stiefsohn zu erwerben ***). Das Naturmenschliche und noch weniger die frei-

*) Brandes I. S. 292. Meyer Schröder Bd. II. II. S. 84.

**) Meyer Schröder I. S. 158. Gottsched Nöthiger Vorr. II. S. 292.

***) In einem Brief an Ackermann, Leipzig 9. Oct. 1754, schreibt er: „Ich bekenne, daß ich an theatralischen Werken ein stärkeres Vergnügen fand, als mir das Hauptstudium, welches ich trieb, erlauben mochte. — Ich habe bei der Bühne bisher nichts thun dürfen, als mich im Uebersetzen beschäftigen; weil die wenigen Rollen, die ich gespielt habe, mir nicht viel mehr geholfen, als daß ich das Theater gewohnt geworden." In Betreff der gegenseitigen Verbindlichkeiten bemerkt er: „ daß ich mir ein Vergnügen machen werde, nicht nur Deren Herrn Sohn nach beliebiger Vorschrift zu unterrichten, sondern auch mich in Ueber-

geisterischen Ansichten des Mannes konnten ihm nicht behagen, der ein strenggläubiger Protestant war.

Die Angabe, daß er aus Mangel an tüchtigen Schauspielern noch häufig extemporirte Stücke aufgeführt habe, wozu er sich „einen eignen Harlekin und eine eigne Kolombine" gehalten, ist wohl nicht für Wahrheit zu nehmen, am wenigsten seit 1755, in welchem Jahr er den Schauspieler Bretting, der zu Dietrichs Zeit den Harlekin spielte, entließ*). Manches Nachspiel als ein augenblicklicher Scherz wurde aus dem Stegreif gespielt und er selbst schloß sich nicht davon aus.

Wenn Schönemann sich einer trefflichen Gesellschaft rühmen konnte, deren Zusammensetzung er aber wohl mehr dem Glück als seiner glücklichen Wahl zu danken hatte, so fehlte es auch in der Ackermannschen nicht an braven Schauspielern, Literaten und Dichtern. Besaß sie auch keinen Dichter wie Krüger, keinen Schauspieler wie Ekhof, so verbanden Ackermann, seine Gattin und ihr freilich noch jugendlicher Sohn neben der ausgezeichnetsten Directorial-Befähigung so viel scenische Vorzüge, daß eine Vereinigung der Art als einzig bezeichnet werden muß.

Schröder, der in Erinnerung mancher bitteren Erfahrung den Schauspieler Ackermann wohl nicht aus kindlicher Liebe überschätzte, der 30 Jahre nach ihm manche seiner Rollen gab, erklärt, daß er bis 1756 im Tragischen geglänzt und im Komischen noch Höheres geleistet habe. Welchen Eindruck sein Spiel auf ihn machte, ungeachtet der sonst gleichgültig stimmenden Gewohnheit, geht daraus hervor, daß ganze Auftritte aus seinen

setzung guter Stücke zu befleißigen Was die Gaze anbelangt, so glaube ich nicht anders als mit drei Thalern wöchentlich so zu leben, daß es mir weder im Denken schaden, noch Denenselben und Dero hochgeschätzten Gesellschaft zur Verunehrung gereichen könne." Meyer Schröder Bd. II. II. S. 30. — Außer diesen Schauspielern befanden sich in der Ackermannschen Gesellschaft: Bichler, frühe verabschiedet, Müller, Hülle, Bretting, Ferdinand und seine Schwester, die nebst Gleimann zwischen 1754 nnd 1756 die Bühne verließen. Kurze Zeit gehörte zu ihr Schleifer. Clara Hoffmann, Einhelferin und Rollenschreiberin blieb ihr bis zu ihrem Tode 1776 treu. Meyer Schröder Bd. I. S. 15. Bd. II. II S. 81.

*) Schmid Chronologie S. 175. Nur in dem Verzeichniß der Titel der von Ackermann gegebenen Pantomimen und Ballete kömmt wiederholt der Name Harlekin vor.

Glanzpartien: August, Ulfo in J. E. Schlegels „Canut," Cato, Mithridat, Oedip, Drosman, Polieuct, Beverley aus Moore's „Spielern" seinem Gedächtniß eingeprägt blieben. Im komischen Fache, sagt Schröder, „gab es durchaus keine Rolle, die er nicht vollkommen darstellte. Ich erinnere mich nicht, in den langen Jahren meiner Beobachtung, eine einzige Uebertreibung von ihm bemerkt zu haben. Ich kann mich leider nicht rühmen, meinem Muster, dem einzigen komischen Schauspieler, den ich für vollendet erkannte, hierin treu geblieben zu seyn." Er hebt besonders hervor seine Darstellung des Sir Sampson, Paul Werner, Ulfo, Kauzer in des jüngern Stephanie „Werbern" und bemerkt, daß die Natur, die ihm eine imposante Gestalt gegeben, auch mit außerordentlichen Sprachwerkzeugen ausgerüstet habe. Schröders Biograph fügt hinzu, daß er Ackermannen nur im vorgerückten, von Kummer gedrückten Alter gesehn, aber ihn dennoch für sein Ideal halte, selbst in Rollen, in denen er ihn mit Schröder und Ekhof vergleichen könne. Das Soldatische, worin seine Haltung ihn begünstigte, war vergessen, wenn er in rührenden Tönen zum Herzen sprach. Das Komische und Tragische vereinte er dermaaßen zu einem Guß, daß man zugleich weinte und lachte *).

Bei der ungemeinen Wahrheit in der Comödie entstand leicht die Sage, die Schröder voller Unwillen als Lüge bezeichnete, daß Ackermann, wenn er auf dem Theater keifen sollte, den Tag auch mit jedem außerhalb der Szene keifte, grob war, wenn er den Groben gab und sobald er die Rolle des Geizigen spielte, in der Theaterstube ängstlich den Wein und Tabak verbarg **).

Lauson besang ihn 1753 als „Muster eines vollkommnen Schauspielers."

Wenn Er als ein Oedip in Raserei versinket,
Wenn Er im Rosenthal wie ein Schmarotzer trinket,
Wenn Er als ein Scapin aufs niedlichste betrügt,
So wird man überall vergnügt.
Wenn Er als Roderich mit Ehr und Liebe kämpfet,

*) Meyer Schröder I. S. 16.
**) Taschenbuch für die Schaubühne auf 1776. S. 87.

Wenn Er als Polleuct die Leidenschaften dämpfet,
Wenn Er die Heuchelei als wie Sibylle zeigt,
So wird man immer ihm geneigt.
Wenn Er als Orosman die Zärtlichkeit entdecket,
Wenn Er als wie Zamor voll blinden Eifers stecket,
Wenn Er den Schäfer macht, der alles gern verträgt,
So wird man überall bewegt.
Wenn Er politisch klug den Kannengießer spielet,
Wenn Er als wie ein Baur auf plattdeutsch nach uns zielet,
Ja wenn Er großmuthsvoll als wie ein Cato stirbt,
So glaubt, daß Er stets Ruhm erwirbt.

In dem Lobgedicht besitzen wir ein von dem obigen unabhängiges Urtheil, daß Ackermann (der, wie es in den letzten Versen heißt, mit seiner Schröderin die Ehre theilte, daß ihm Rußlands Kaiserin Beifall klatschte) im Tragischen und Komischen gleich groß war *). Ihm gelang nicht weniger seine Rolle in „Scapins Betrügereien", im „Leipziger Rosenthal", einer Posse gleich dem „Reich der Todten", im „Politischen Kannengießer", im „Bauer mit der Erbschaft" nach Marivaux (Engel bewunderte hier Ekhofen), in Gellerts „Sylvia", in der „scheinheiligen „Sibylla", als die tragischen Charaktere eines Cato, Roderich (Cid) u. s. w.

„Ehe Finsinger 1754 angenommen ward, berichtet Schröder, erfand Ackermann auch einige Pantominen und Ballete. In der Spiegelpantomime sprang der starke Mann mit wunderbarer Leichtigkeit durch den silberpapiernen Spiegel und flog als Pierot im Wettstreit von einem Hause zum andern. Seine Bauernhochzeit blieb viele Jahre hindurch ein Zugstück." Nachdem Ackermann schon über 50 Jahre zählte, tanzte er noch im Chineserballet meisterhaft ein Solo **).

Seine treue Kunstgenossin und Lebensgefährtin entwickelte, wie er, eine ungemeine Thätigkeit. Sie unterrichtete die jungen Damen behufs des Theaters in der Stickerei und nicht weniger

*) Lauson Erster Versuch in Gedichten S. 321. schränkt durch das Motto Ennius ingenio maximus, arte rudis etwas das Maaß der Bewunderung ein. Aus dem Stegreif diktirte er Ackermannen mehrere Abdankungen wie auf „die eifersüchtige Frau" von Jolly, „Essex" von Th. Corneille. „Catilina" ꝛc.

**) Meyer Schröder I. 130.

in der scenischen Kunst. Sie hielt eine förmliche Theaterschule und studirte selbst den jungen Männern ihre Rollen ein. So mußte ihr Sohn eine Zeitlang die ihm zuertheilten ihr vorlesen. Ihre poetische Anlage schlang ein Band zwischen ihr und den Dichtern Pfeffel und Wieland, von welchen der letztere zur Abfassung dramatischer Arbeiten durch ihr Spiel begeistert wurde. Wieland, der sie in seiner „Lady Johanna Gray" in der Hauptrolle bewunderte „rechnet es unter die süßesten Erinnerungen aus seiner Jugend, mit welchem Gefühl, welcher Innigkeit, welcher ganz Natur scheinenden Kunst Madam Ackermann besonders die letzte Szene des Stücks, durch ihre bis zur täuschendsten Begeisterung steigende Declamation und Action darstellte." — Schröder nennt seine Mutter eine treffliche Schauspielerin, die, wenn ihre Stimme auch zu mancher Rolle zu schwach war, den Mangel durch Kunst zu ergänzen wußte und ihre Empfindung, wenn sie der Thränen sich nicht erwehren konnte und dadurch wider Willen eine Pause herbeiführte, durch Beifallklatschen sie überrauschen ließ. Sie spielte meisterhaft die Monime, Phädra, Alzire, Zaire, Elisabeth im „Essex", Frau Beverley in Moore's „Spielern," die Belvidera in der „Verschwörung gegen Venedig" und nicht weniger gut Frau Breme im „politischen Kannengießer" die Salome im „Gespenst mit der Trommel", die Betschwester, die Widersprecherin.

Madam Ackermann wird durchaus nicht als lieblos geschildert, um so auffallender ist es, daß sie ihrem talentreichen Sohn nicht weniger stiefmütterlich begegnete, als der soldatisch durchgreifende Gatte.

Die Eltern verließen mit Königsberg auch den Sohn, dessen Schicksal nun dem Zufall anheimgestellt war. Sie thaten es, damit sein Unterricht nicht unterbrochen würde. Von panischem Schrecken ergriffen wandten sie sich zur Flucht in blinder Hast und scheuten nicht die größten Opfer. Einer Erzählung zufolge war Ackermannen aus dem Kaffeesatz prophezeiht worden, er würde großen Lebensgefahren entgehn und durch eine große Frau sein Glück machen. Warum dachte er dabei nicht an die Kaiserin Elisabeth? Bekanntlich hebt der Luxus in Königsberg von der Zeit an, da es 3½ Jahre hindurch unter russischem Zepter stand. Manchmal mag er wohl, da er nach dem seit den Neuberschen

Vorstellungen für die deutsche Kunst empfänglichen Straßburg zog und nach Umzügen in der Schweiz immer dahin zurückkehrte, sich nach Preußen heimgesehnt haben, wo sein Unternehmen ein sicheres Auskommen gewährte und für die Zukunft das beste Gedeihen versprach, nach seinem eignen Theater, daß er mit großen Verlusten ohne Ersatzansprüche aufgegeben hatte. Kurz bevor er sich in Hamburg, wie er es in Königsberg gewollt hatte, bleibend niederließ, verschaffte er sich 1764 eine Erlaubniß, durch die preußischen Staaten sich dahin spielen zu können.

Was wir von den früheren Zuständen der Ackermannschen Gesellschaft wissen, verdanken wir beinahe nur dem pietätischen Sammelfleiße Friedr. Ludw. Schröder's. Obgleich in Königsberg nicht seine Wiege stand, er ward 1744 in Schwerin geboren, obgleich er noch in jugendlichem Alter hier die härteste Zeit seines Lebens verbrachte, so hing er doch mit rührender Dankbarkeit an der Stadt, in der das Verhängniß unter den traurigsten Verhältnissen ihn wunderbar behütet hatte. Das treue Gedächtniß Schröders bewahrte noch Züge seines Aufenthalts in Rußland. So erinnerte er sich, daß er in Petersburg von der russischen Wärterin auf landsübliche Weise gepflegt sey, die, wenn sie seine Kleider in der Newa wusch, ihn nackt auf den Boden legte. Im Vergleich zu der Strenge, die er von der Heftigkeit beider Eltern erfuhr, erschien ihm außerhalb der väterlichen Zucht jede Begegnung mild, wenn sie Andern auch noch so hart und grausam vorkam. So gefiel er sich im Collegium Fridericianum in Königsberg, auf dem Aschenherde der Pietisterei, sehr wohl und er freute sich, der Dressur im Hause (beinahe wäre ihm einmal durch eine Schnalle ein Auge ausgeschlagen, vom Knien auf Erbsen behielt er eine Schwächung, dies und noch mehr wurde ihm von der Heftigkeit der Eltern geboten) und des Unterrichts beim sonderbaren rauhen Ast enthoben zu seyn. Das Vertrauen, das er seinen Lehrern schenkte, benutzten diese, ihm das Schauspielertreiben als sündlich vor Augen zu stellen und ihm aufzugeben, die Eltern von der Fortsetzung des Lebens abzumahnen. Man kann sich denken, wie ihm für seinen Bekehrungseifer gelohnt wurde von denen, die den böslichen Einflüsterungen der Garderobiere Fuchs, der Erzieherin seiner Schwester, nur ein zu williges Ohr schenkten. Als Ackermann in War-

schau spielte, besuchte Schröder die Jesuitenschule und hier wurde er so liebevoll behandelt, daß er beim Abzuge der Schauspieler willig in den Wunsch eines Paters einging, sich verstecken zu lassen, damit die Seinigen ihn zurücklassen müßten. Der kleine Schörder wurde vergeblich überall gesucht. Da drang der Schauspieler Krohn in die einzelnen Gemächer des Jesuiter-Collegiums und rief mit gewaltiger Stimme: „Fritz, Fritz! wo bist du? deine Mutter zerrauft sich das Haar!" Weinend kam der Knabe aus dem Versteck hervor.

Schon in Perersburg, wie erwähnt, hatte Schröder sich auf der Bühne nicht allein gezeigt, sondern auch ein Paar Worte so hübsch gesprochen, daß die Kaiserin das dreijährige Kind in die Loge bringen ließ und es auf ihrem Schooß liebkos'te. In Danzig gefiel er als Fernando in „Sancio und Sinilde" und besonders als Charlotte im „poetischen Dorfjunker" so, daß Kaufleute ihn durch Geschenke ermunterten. Er zählte bereits 26 Rollen, in denen er zwischen 1750—54 aufgetreten war. Possierlich muß es sich ausgenommen haben, wenn er als zehnjähriger Knabe im „Cato" den Domitius spielte und Cäsars vermeintlichen Plan also auseinandersetzte:

Er sucht in Wahrheit nur die Gleichheit einzuführen.
Meinst du, ich wollte selbst die Freiheit gern verlieren?
So wahr ich römisch bin: Ich selber wollt ihn fällen,
Wenn das die Absicht wär!

oder wenn er in Rostens „gelernter Liebe" als Damöt der Schäferin Sylvie bekannte:

— — Sobald nur du mit deiner Mutter kamst,
Fühlt ich den Augenblick, daß du mir etwas nahmst,
Ich aß und trank nicht mehr und blickte nur auf dich,
Zog dich ein Schäfer auf, sogleich verdroß es mich.
Die Schäfer merkten es; sie fragten: bist du stumm?
Was fehlt dir? sag es uns!

Ackermann nahm ihn nicht nach Leipzig mit, um nicht den Unterricht im Friedrichs-Collegium zu unterbrechen, darum hatte er ihn zuletzt auch schon weniger spielen lassen, als es sonst geschehn, und ihn bei seinem zweiten Besuch in Danzig in Königs-

berg zurückgelassen. Er war willens, nach wie vor die Pension zu zahlen, für die er in der Schulanstalt gehalten wurde. Allein die Zahlung blieb aus. Es war vergeblich, daß der Sohn in größter Bekümmerniß in einem Brief mit der Schilderung, wie wohl es ihm ergehe, die Bitte verband, das schuldige Geld zu schicken, weil er sonst von den Lehrern herausgewiesen würde. Voll Verzweiflung wandte er sich an des Vaters Bevollmächtigten Dr. George*) und an den Commerzienrath Saturgus (beide werden in einem Schriftstück 1760 Besitzer des Schauspielhauses genannt) und flehte um Hülfe. Sie ließen es ihn entgelten, daß der Vater bei ihnen im Rückstande geblieben. Unbegreiflicher Weise, da das Gebäude, in dem noch allerlei werthvolle Gegenstände, Betten, Kleider uud Küchengeräth vorhanden waren, ihnen als Pfand hätte dienen können; und dadurch nur läßt sich das Schweigen der Eltern erklären, die der Meinung waren, daß in Rücksicht des Zurückgelassenen ihre Zahlungsfähigkeit nicht bezweifelt werden würde. Schröder verkaufte sein Clavier und, da man ihn aus der Schule stieß, seine Schulbücher. Seiner erbarmte sich allein ein armer Schuhmacher, der als Freiwohner im öden Theater zur Beaufsichtigung des Gebäudes eine Wohnung erhielt. Dieser theilte mit ihm seinen harten Bissen, wofür der arme Kostgänger ihm bei den Flickarbeiten behilflich war. Wenig Gutes konnte Schröder sonst von ihm lernen, der in seinem Interesse ihn lieber auf Böses als Gutes wies. Als der Winter herannahte, wurde alles Lattenwerk verbrannt. Ueberall sollte es in den unheimlichen Räumen spuken. Nach der Leute Erzählung konnte es daselbst nicht geheuer seyn, weil ehemals an der Stelle eine katholische Kirche gestanden hatte. Unten befände sich ein großes Gewölbe voll Wasser, in dem man Reiter ohne Kopf und andere Graungestalten erblickte. Es läge in der Tiefe ein Schatz verborgen und blaue Flammen bezeichneten den Ort. Schröder strich furchtlos durch die öden Räume und Gänge, polterte den Gespenstern zum Trotz und machte sich unsichtbar, wenn er einen Schelmstreich begangen hatte, indem er die Kulissenleitern emporkletterte oder sich in düsteren Winkeln verbarg. Der geheimnißvolle Schatz bestand in der Nachlassenschaft des flüchtig gewordenen

*) Meyer nennt ihn fälschlich Georgi.

Vaters, die der Schuhmacher ihn heben lehrte. Während dieser für Nachschlüssel sorgte, mußte Schröder die Siegel abreißen.

Die Maaßregeln, die der Feldmarschall Lehwald ergriff, wenn auch nicht zur Erhaltung des verlassenen Ostpreußens, so doch zur Leistung einer entschiedenen Gegenwehr, waren von der Art, daß auch diesmal die Furcht vor der Gefahr größer seyn mußte, als die Gefahr selbst. Es wurde eine Landmiliz aufgeboten zur Vermehrung der Truppen und in Königsberg Bürger-Compagnien gebildet zur Vertheidigung der Stadt, ohne daß Soldat oder Bürger die Möglichkeit eines glücklichen Erfolgs absehn konnte. In Lehwalds Instruction hieß es freilich: „20 Mann sollen nicht vor 1000 Kosaken erschrecken, denn wenn die 20 ihr Devoir thun, solche 2000 ihnen nichts anhaben können." Von allen Seiten her wurden die königlichen Kassen, die Kirchenfonds nach Königsberg in Sicherheit gebracht, daselbst aber wurden wieder alle Cassen-Documente und das Archiv gepackt. Friedrich II. anstatt der Provinz Mittel zum Widerstand zu gewähren, ließ sich ein Anlehn von 500,000 Thlr. entrichten. Der abgebrochene Verkehr wirkte wie ein Handelsverbot und zu den Trübsalen kam noch das unbegründete Gerücht, daß zugleich ein Einfall von Polen her zu erwarten stünde. Durch einen einzigen Zusammenstoß mit der feindlichen Macht war das Loos Preußens entschieden. Der Heldenmuth konnte der Uebermacht nicht wehren. Am 22. Jan. 1758 rückten die Russen in Königsberg ein. Littauen hatte gelitten, nicht die anderen Gegenden, indem ihre Leiden nur in der Verdrängung des preußischen Wappens durch den zweiköpfigen und „nur in der langen Entfernung von ihrem Könige bestanden *)." Die zu entrichtende Contribution wurde weit durch die Vortheile aufgewogen, die sich durch die russische Besatzung darboten. Von Mangel war so wenig die Rede, daß fortwährend bedeutende Unterstützungen heimlich dem Könige zugeführt wurden. Der russische Gouverneur v. Korff, so wie sein Vorgänger thaten Alles, um

*) Preußens Schicksale während der drei Schlesischen Kriege von C. H. Hagen in den „Beitr. z. Kunde Preußens." Bd. I. S. 537. Hier heißt es S. 558 daß der Zustand Preußens „was vielleicht der einzige Fall in der Geschichte seyn mag, während der feindlichen Besetzung sich mehr verbessert als verschlechtert hatte;" aber wohl nur in materieller Beziehung.

die Einwohner durch Großmuth an sich zu ziehn. Das bange Gefühl der Unterdrückung sollte schwinden und die Künste des Friedens den Krieg vergessen lassen. An dem unvollendeten Schloß in Königsberg, als einem Prachtbau, wurde eifrig gebaut und die Kapelle in Lochstädt neu eingerichtet. Ueber den leer stehenden Musentempel wurde keineswegs verfügt, sondern das Gouvernement wünschte, daß er wieder den Theaterfreunden geöffnet würde. Dem kleinen Schröder wurde aufgegeben, an den Stiefvater zu schreiben und ihn zur schnellen Rückkehr zu bestimmen*) Leider kam der Brief ihm nicht zu Händen. So blieb Ackermann für immer verscheucht und mit ihm ging ein bedeutsames Moment zur höhern Bildung verloren. Schmerzlicher war es noch, Ostpreußens treu bewährte Vaterlandsliebe durch königliche Ungnade vergolten zu sehn.

Durch das Einsiedlerleben, das Schröder in dem wüsten Gebäude führte, durch die Aufregung bei der Besatznahme Königsbergs durch die Russen wurde ohne Zweifel die poetische Kraft des Verlassenen genährt. Er lebte in einer Mährchenwelt wie auf eine öde Insel ausgesetzt und konnte nicht das Ende der bösen Tage absehn.

Ein nicht geringer Vortheil wurde ihm dadurch zu Theil, daß von Zeit zu Zeit Gaukler und gymnastische Künstler das Theater zu ihren Vorstellungen miethelen und er, der Unterricht im theatralischen Tanz erhalten, Gelegenheit fand, sich in gymnastischen Uebungen und Gefährlichkeiten zu versuchen, was ihm später im Ballet (denn Schröder war nachmals ein eben so großer Tänzer als Schauspieler) von förderndem Einfluß war. Sein gutes Geschick wollte es, daß er so zugleich mit den körperlichen Fertigkeiten geistige Vorzüge sich aneignete.

Nachdem ein halbes Jahr ein herumreisender Zahnarzt, Wurmdoctor, Taschenspieler, Seiltänzer und Luftspringer Namens Sarger 1758 im Schauspielhause Vorstellungen gegeben**) und

*) Meyer Schröder Bd. I. S. 49: „Korff besah bald nach seinem Einzuge das Theater und sagte Schrödern: „Schreib deinem Vater, er möge unverzüglich zurückkommen. Er kennt mich genau."

**) Joh. Franz Ant. Sarger erhielt die Erlaubniß, Redouten und wohl-

den lernbegierigen Schröder — das Honorar bestand in Kleidungsstücken — in der natürlichen Magie und im Tanzen auf dem straffen und schlaffen Seil unterrichtet, erschien ein anderer Gymnastiker, der mit athletischer Kraft ihn aus der Versunkenheit emporhob und für die Rettung sich unverlöschlichen Dank erwarb. Kaum ist man geneigt, bei Künstlern des Schlages an soviel Bildung und edle Gesinnung zu glauben, als sie Michael Stuart verband, der aus königlichem Blut entsprossen zu seyn behauptete und der nach Schröders Schilderung unter seinen Beschützern die erste Stelle einnimmt. Er war ein sehr geschickter Aequilibrist und Drahttänzer, der im November 1758 aus Rußland nach Königsberg kam. Anders denkend als seine Vorgänger erhöhte er freiwillig die ihm abgeforderte Miethe für das Theater und voll zärtlichen Erbarmens gegen den kleinen Schröder sorgte er in jeder Weise für dessen leibliches und geistiges Wohl. Was er an ihm that, erhielt eine beglückende Vollendung durch dessen liebevolle Gattin. Sie war aus Kopenhagen und von Stuart ihren Eltern entführt. Die Schuld, die sie dadurch auf sich geladen, wollte sie abbüßen, indem sie sich des Knaben annahm, der wieder von den Seinigen verlassen war. Sie hatte eine feine Erziehung genossen; sie war musikalisch, sprach englisch und französisch und war im Stande, ihn wissenschaftlich zu unterrichten und ihn beide Sprachen zu lehren. Auch zum Clavierspiel gab sie ihm Anleitung. Schröder lernte jetzt Shakspear kennen, aus dessen Tragödien Stuart ganze Szenen auswendig vortrug. Unter seiner Leitung vervollkommnete sich Schröder in den gymnastischen Künsten, wogegen er, um sich dankbar zu erweisen, die Lady Stuart im Tanze unterwies. Er aß bei ihnen, empfing von ihnen Kleider und befand sich stets in ihrer Gesellschaft. Stuart reiste allein nach Danzig, da die Gattin ihrer Entbindung entgegensah. Er gab daselbst im Comödienhause Vorstellungen vom 7—25. Mai. Von hier aus schrieb er, daß er nach England zu gehn und Schrödern mitzunehmen gedenke. Gleichzeitig kam

eingerichtete Comödien zu geben. Dazu fehlte ihm das Personal und er zeigte daher nur mathematische Künste und Seiltänzerstücke. Er bittet um einen Paß nach Rußland für seine Frau, seinen Sohn Joseph Ernst (nicht Siegrist, wie in Meyer Schröder I. S. 53. steht) und zwei Frauenzimmer im Aug. 1758.

ein Brief aus Bern an von Ackermanns Hand, wodurch Schröder die Aufforderung erhielt, zu Schiff nach Lübeck zu kommen *). Jene Einladung erfüllte ihn in dem Maaß mit Freude, als diese ihn kalt ließ, aber Frau Stuart gebot ihm, dem Wunsch der Eltern nachzuleben und, wie schwer es ihm wurde schon um der Trennung willen, so bestieg er dennoch ein Schiff und begab sich im März 1759 nach Pillau, durch die Großmuth seiner mütterlichen Rathgeberin mit Geld und Kleidern versehn. Das kindliche Herz, das mit innigster Zärtlichkeit an dem Stuartschen Paare hing, konnte er den Eltern nicht entgegentragen, die er in Solothurn auffand. Ackermanns Rauhigkeit erwiederte er, der sich früh selbständig fühlte, durch Widerspruch. Da man ihm nicht nur keine Gage, sondern auch kein Taschengeld bewilligte, so machte er Schulden und bezahlte sie mit der Eltern Geld. Mehrmals drohte er davon zu gehn Schon in Solothurn suchte er das Weite und ward von Krohn der Mutter zurückgeführt, wie vordem in Warschau. Eine glückliche Peripetie der traurigen Familien-Auftritte erfolgte, als Schröder den Degen, mit dem ihm ein Schlag versetzt war, gegen Ackermann erhob. Es fand eine Versöhnung statt. Vater, Mutter und Sohn weinten reuig. Der erste erklärte, daß ihn die Benennung Stiefvater kränke, der keinen Unterschied zwischen den Kindern mache und rief die Gattin als Zeuge an, daß es ihm unmöglich gewesen sey, ihn in Königsberg zu unterstützen. Wenn auch wieder einmal Vater und Sohn mit dem Degen in der Hand sich gegenüberstanden und dieser dafür im Gefängniß mit Ketten beladen wurde, denn „sie haben sich immer geliebt, immer geschätzt — und verkannt“ so fand doch seit dem Aufenthalt in Hamburg ein möglichst gutes Vernehmen statt. Schröder, der die Wielandsche Uebersetzung des Shakspear verschlang und das Wort empfand: „in deinem Munde wird es süß seyn wie Honig“ ward von Ekhof als Schauspieler anerkannt, indem er äußerte, daß er Bedientenrollen (und in den ältern Lustspielen sind sie meist die Hauptrollen) nie

*) Nach Stuart tritt als Aequilibrist und Luftspringer Andreas Schäfer, sonst Berger genannt, nebst seiner Frau 1760 auf. 1761 giebt David Melville im Schauspielhause Redouten, der in seinem Gesuch sich auf die darin von Ackermann veranstalteten Redouten beruft.

habe besser geben sehn als von ihm. Das Volk nannte ihn eine Zeitlang Peter, nach einem Bedienten, den er meisterhaft gespielt. Wenn Schröder bis zu seinem Tode behauptete, seit seinem zehnten Jahre seine Ansicht über die Art der Darstellung nicht verändert zu haben, so erkennen wir, wie groß und ersprießlich der Einfluß der Eltern auf die Ausbildung seines Talentes war. — In Hamburg leistete auf der Bühne Madam Ackermann nicht mehr viel, Ackermann aber noch Bedeutendes und Schröder das Höchste, das sich leisten läßt. Der Vater starb 1771, die Mutter 1793 und der Sohn 1816.

Zu den wenigen Schauspiel-Directoren, die bis zum Tode sich behaupteten, zählen die gleichzeitig wirkenden Koch, Ackermann und Schuch. Schuch brachte die alte, unverwüstliche Komik wieder aus Oestreich, um das Volkstheater zu erneuern. Es gelang ihm nur durch sein außerordentliches Talent. Als er dahinschied, war es außerhalb Oestreichs ungeachtet hie und da versuchter Anstrebungen unwiederbringlich verloren. Und auch er hätte nicht bestehn können, wenn er nicht mit seiner trefflichen Truppe im Stande gewesen, durch Darstellung ernster Stücke den gegen die Harlekinaden eingenommenen Theil des Publikums zum Entzücken hinzureißen. Freilich kamen bei ihm auf ein solches selbst in Berlin sechs *), in denen er in übersprudelnder Laune den Jocusstab schwang und zwar mit unerreichbarer Meisterschaft. Wenn man es den Großen des Hofs und den vornehmen Ständen verdachte, daran Geschmack zu finden, so darf nicht verschwiegen werden, daß auch Lessing durch sein Spiel sich außerordentlich angezogen fühlte und äußerte, „viel lieber eine gesunde rasche Posse, als ein lahmes Lust- oder Trauerspiel sehn" **) zu wollen, daß Ackermann, als er in Breslau neben Schuch spielte, an den Zauberstücken höchliches Gefallen fand und die mit ihm geschlossene Freundschaft noch lange dadurch fortsetzte, daß er ihm von Hamburg Schellfische und Austern schickte.

*) Plümicke S. 242. Löwe drückt darüber seine Verwunderung aus, daß es da geschehn konnte, wo Sulzer, Mendelssohn, Ramler, Lessing und Nicolai lebten.

**) Brandes II. S. 51.

Franciscus Schuch, etwa 1716 in Wien geboren, war Student gewesen und in jugendlichem Alter in ein Kloster gegangen. Das beschauliche Leben behagte ihm nicht und er wollte lieber sich selbst beschauen lassen. Ein Schauspieler in Eckenbergs Gesellschaft wurde Eremit, jetzt dreht sich die Sache um. Schuch entrann und vertauschte die Mönchskutte mit der Harlekinsjacke. Als erster Komiker war er der ältern Theaterpraxis gemäß zum Prinzipal von der Natur bestimmt. Er erwählte sich eine Colombine in der Tochter eines Rectors aus Gera, die er entführte, nachdem seine erste Frau und Colombine, eine Rademin, aus Olmütz gebürtig (wohl eine Verwandte Eckenbergs) ihm durch einen Grafen abspenstig gemacht war. Aus dem zweiten ehelichen Bunde mit einer gebornen Schleißner entsprangen drei Söhne. Als sie starb, heirathete er zum dritten Mal die Tochter eines Schauspielers Köhler in Dresden *).

Schuch gefiel und machte Glück, dennoch wollte er in den Augen Gottscheds nicht als der erscheinen, der hinter dem Umschwunge, den die Leipziger Bühne genommen und mit ihr die andern, zurückgeblieben sey. Er konnte nicht umhin, von Frankfurt a. M. am 2. Oct. 1748 an ihn zu schreiben, um sich seine Zuneigung zu erwerben. Die Meldung, daß der bei Gottsched wohlgelittene Uhlich für seine Truppe gewonnen sey und daß er nach Regensburg gehn wolle, weil der Fürst Taxis die regelmäßigen Stücke besonders liebe, ist ihm die nächste Veranlassung, sich dem großgünstigen Mäcen zu empfehlen. „Weil ich Tag und Nacht darauf bedacht bin, so schreibt er, meine Schaubühne nach dem jetzigen Geschmack einzurichten, so finde ich auch überall einen vollkommenen Verdienst, habe also Ew. Hochedelgeboren wegen dem ersten gelegten Grundstein ergebensten Dank abzustatten und nächst diesem mir auch vieles beigetragen, daß ich fast ein ganzes Jahr mich in Straßburg aufgehalten habe, allwo wöchentlich dreimal das französische Theatrum eröffnet wird." Daß es mit den regelmäßigen Stücken kein leeres Vorgeben war, ersehn wir aus Briefen des aus Ragnit gebürtigen Hofraths Reiffenstein, eines dankbaren Schülers von Gottsched, der ihm von Cassel aus 1751 berichtet, daß der dortige Hof Schuchs Vorstellungen

*) Vergl. Schmids Chronologie, S. 99. 173. Plümicke S. 241.

begünstige, in denen „Cato“, „Zaire“, „Alzire“, „Atalante“, „Elisa“ (ein Schäferstück von Uhlich), „Kanut“, „Merope“, „Orest“, „der Ruhmredige“ und „der Geizige“ zur Anschauung gebracht werde, welchen Stücken „die Pariser Bluthochzeit“ folgen solle. Obgleich Reiffenstein daneben zwei Burlesken nennt, so rühmt er doch den Schauspielern nach: „Sie suchen sich vom Schmutz entfernt zu halten.“ Durch denselben erfahren wir, daß Schuch mit dem tollkühnen, aber nicht zur Ausführung gebrachten Plan umging, von Straßburg nach Paris zu gehn und hier „Cäsars Tod“ französisch in Szene zu setzen*).

Schuch war kein gemeiner Possenreißer. Er besaß nicht weniger Liebe zur Kunst als wissenschaftliche Bildung. Wenn er auch, ein unvergleichlicher Extemporant, nicht sein seltenes Talent verläugnen mogte, zu jeder Zeit eine Carnevalslustigkeit zu verbreiten, so beruhte doch das scheinbar Augenblickliche wohl auf ernstem Studium und wir wissen, daß er wie weiland Velthen den Inhalt seiner Burlesken aus dem Spanischen entlehnte, daß er von le Grand, Moliere, Terenz und Plautus borgte. Seine Burlesken, einige waren von ihm selbst erfunden, hießen: „Der Hof von Belvedere“, „Baron Zwickel“, „Die listigen Streiche des Cartouche.“ Häufig wählte er einen italienischen Titel, so gab er La guerra dei pugni — den Krieg der Fäuste — wahrscheinlich veranlaßt durch den Unterschied zwischen den edlen und unedlen Metallen, denn es treten in dieser gegen die Adepten gerichteten Satire das Gold, das Kupfer und das Zinn auf; zu den darin vorkommenden Vorstellungen gehört auch die Verwandlung der Weltkugel in des Hanswursts Laboratorium. „Die königl. preußische privilegirte komische Gesellschaft unter dem Directorio Francisci Schuchs, wie sie sich auf den ältesten Comödienzetteln nennt, mußte auch ernste Gegenstände halb als Farcen darstellen und lustige Zwischenspiele anbringen. So wollte sie zufolge einer Ankündigung „eine sehenswürdige, vortreffliche und durchaus lustige Comödie aufführen, betitelt: „Wie die Arbeit, so der Lohn, oder das mit Blut rechtmäßig gerochene Blut an der Person eines durch das Schwert bestraften Brudermörders mit seinem in Leben und Laster gleich gearteten Diener Hanswurst,

*) Danzel S. 163. 164.

einem durch den Korb gefallenen Amanten, zu Fuße laufenden Courier, ungeschickten Mörder, Rache begierigen Banditen und zuletzt am Spieß steckenden Helfershelfer seines boßhaften Herrn." Er war der erste, der mit der Recitation das Ballet verband, aber auch dieses war komisch, wie der Tanz „von zwei in Kaufmannsbuden vermasquirten Personen."

Wie vor ihm Ackermann, so erhielt der „Comödienmeister" Schuch, da er sich um ein preußisches Privilegium beworben, im Jahre 1754, bis das von ihm in Breslau zu erbauende Schauspielhaus eröffnet werden könnte, die Erlaubniß, eine Zeitlang in Berlin Vorstellungen zu geben. Sehr bald wurde diese auf alle große Städte ausgedehnt. Auf Verwendung des Grafen Schafgotsch wurde Schuchen, der mit besonderem Beifall in Schlesien spielte, das preußische General-Privilegium Berlin 19. Aug. 1755 ausgestellt, welches „auf sämmtliche königliche Lande und Provinzen, nur diejenigen ausgenommen, worauf etwa andere schon insonderheit begnadigt waren" lautete. Neben den gewöhnlichen Abgaben von den gegebenen Vorstellungen hatte Schuch einen Canon von 100 Thlr. an die Chargenkasse abzutragen *).

*) Da erneuerte Privilegien gewöhnlich wörtliche Wiederholungen enthalten, so stehe hier eine Mittheilung aus den Concessionen, die dem Nachfolger und Sohn Franciscus Schuch in Berlin (16. Mai 1764) und Breslau (2. Juli 1764) ertheilt wurden statt derjenigen, die der Vater erhielt.

„Nachdem Seine K. M. in Preußen resolviret haben, daß dem Franciscus Schuch ferner erlaubt werden soll, auch außerhalb Schlesien in den sämmtl. königl. Landen seine Schauspiele aufführen zu dürfen, als wird demselben zu sothanen Behuf die erbetene Concession hiemit ertheilet und muß derselbe dagegen außer der gewöhnlichen Accise und, was sonst in Schlesien entrichtet worden, 100 Thlr. zur hiesigen Chargen-Kasse jährlich entrichten."

„Friedrich König in Preußen — — — conferiren und verleihen vorbenannten Franciscus Schuch das gebetene Privilegium über die Aufführung der öffentlichen Schauspiele hiermit und in Kraft dieser dergestalt und also, daß demselben sowohl in Breslau und zwar in dieser Stadt privative einzig und allein, als auch in denen übrigen Städten Unseres souverainen Herzogthums Schlesien und der Grafschaft Glatz, wegen welcher Wir uns jedoch auch andern die Erlaubniß ertheilen zu können reserviren, durch alle Tage in der Woche außer Sonn- und Festtage Schauspiele mit lebendigen Personen vorzustellen erlaubt seyn sollte, wohingegen Impetrant schuldig und gehalten jährlich 100 Reichsthaler zu Unsrer Breslauschen Ober-Steuerkasse anticipando richtig abzuführen, auch den gewöhnlichen Accise-Satz vor

Der generalprivilegirte Direktor kam im Juni 1755 nach Berlin und Ackermann, der im Rathhause eben spielte, mußte ihm das Feld räumen. Schlesien wurde von beiden Directoren gemeinschaftlich besucht, obgleich Schuch in Breslau ein eignes Theater erbaute, das unter dem Namen „zur kalten Asche" bekannt war.

Wenn in der Burleske auch den gefeierten Schuch ein ausgezeichneter Anselmo unterstützte, so war er doch die Seele des Ganzen und gleich thätig, mogte er vor dem Publikum oder hinter den Coulissen stehn. Bei den vielen Lazzi, die er stets in Bereitschaft hatte, war es ihm leicht, wenn ungeschickte und verlegene Schauspieler etwas versahen, das Schiefe wieder ins Grade zu bringen, und die Zuschauer alsobald in gute Laune zu setzen. Sich immer auf dem Anstand befindend flitzte er unerwartet hervor und half denen, die er scheinbar aus der Fassung bringen wollte. Dies war nöthig, als einer ankündigte, man werde sich bestreben, vernünftige und unvernünftige Zuschauer — er wollte Kenner und Nichtkenner sagen — zu unterhalten, als eine Soubrette nicht aus und ein wußte und in ihrer Angst des Directors Zuruf, sie solle ein Weniges extemporiren und abgehn, wörtlich nachsprach. Wenn der Auftretende ihn fragte, was er zu thun habe, so lautete die Anweisung: „Schwatz der Herr nur von Liebe, das Uebrige wird der Herr schon erfahren". In der bereits angeführten „Critischen Nachricht", die in Danzig 1758 herauskam und die gegen die Harlekinaden eifert, heißt es: „Schuch ist der beständige Hanswurst und der einzige in der Gesellschaft, der

jeden Tag, wenn er in Breslau agiret, ingleichen 1 Reichsthaler oder 24 Ggr. an die Rathshäusliche Kämmerei allhier zu entrichten, außerdem aber sich eine zulängliche Gesellschaft Acteurs beiderlei Geschlechts, um das Auditorium zu vergnügen, anzuschaffen und solche zu unterhalten, auch sich nebst seiner Gesellschaft eines honetten und unanstößigen Lebenswandels zu befleißigen, diejenigen aber aus der Gesellschaft, an welchem das Gegentheil befunden wird, sogleich nach geschehener Ueberweisung fortzuschaffen, seine Schauspiele dahin einzurichten, daß das Auditorium vornämlich dadurch, auch bei denen mit erlaubtem Scherz aufgeführten Handlungen zu einer vernünftigen Moral geleitet werde, das Publikum durch eine allzu große Taxe nicht übersetzen, nicht weniger in diesen übrigen Schlesischen Städten die jedes Orts gewöhnliche Abgaben zu entrichten."

hiezu geschickt ist. Er ist recht zum Hanswurst geboren. Er hat allgemeinen Beifall in dieser Partie. Seine Einfälle sind recht lustig uud manchmal wirklich witzig. Man muß ihm den Ruhm lassen, daß er recht artige satirische Züge anzubringen weiß und nicht oft durch Zoten beleidigt." Brandes sagt dagegen, daß Schuch „als ein Mann von natürlich feinem Gefühl sich nie eine Zote erlaubte" und Flögel erinnert sich nicht, eine solche gehört zu haben *). Im fremdländischen Dialect, dessen er sich meist bediente, berief er sich oft selbst zur allgemeinen Ergötzung. „Ma halter, pflegte er zu sagen, ich was nit, ob ich über die Granitz rasen thue!" — In der „Critischen Nachricht" heißt es ferner „Sobald man ihn nur sieht, entsteht ein allgemeines Gelächter. Seine öfteren Zwischenreden an die Zuschauer und seine nicht seltenen Pasquille auf die Mitglieder seiner Gesellschaft sind oft unerträglich." Das letztere war eine gewöhnliche Licenz des grottesken Komikers, daß er, sich sonst nur in allgemeinen Satiren ergehend, seine Kunstgenossen einzeln angriff, aber natürlich nur die vorzüglichsten, denen seine übertriebenen Ausstellungen nicht schaden konnten **). Schuch war stolz darauf, daß ihm die Harlekinsjacke so wohl stand. Bisweilen behielt er auch in sogenannten regelmäßigen Stücken die bunte Tracht bei, so spielte er (wie es in Italien Sitte war) in Danzig den Pasquin in Goldoni's „Cavalier und Dame", der eine seiner vornehmsten Rollen war. Sobald er die Hanswurst-Jacke anzöge, pflegte er zu sagen, wäre es nicht anders, als wenn der Teufel in ihn führe" ***). Wenn er in anderer Kleidung auftrat und wenn er hochdeutsch sprach, war sein Spiel ungleich weniger poetisch und wirksam.

Im Leben war Schuch ein ernster, sogar finsterer, aber wohl-

*) Brandes I. 247. 250. II. 50. Flögel Gesch. des Groteskkomischen. S. 141.

**) Als Schröder für kurze Zeit der Kurzischen Bühne in Mainz 1767 angehörte, vernahm er, bevor er noch aufgetreten, von der Szene her aus dem Munde des Directors folgende Schilderung der neu engagirten Mitglieder: „sind von Hamburg gekommen. Bleiben dort nicht bessere, so schaut's schlecht aus. Er ist ein himmellanger Bengel. Herr v Kurz wird ihn bald wieder laufen lassen. In Hamburg müssen halt lauter Riesen seyn. Daher ist auch ein Schröder eingetroffen. Der springt wie der Teufel" Meyer Schröder I. S. 163.

***) Flögel a. a. O. Seite 140.

denkender Mann. Ich spiele den Narren, äußerte er, nur auf dem Theater, außerhalb thun es andere. Mit seiner Gesellschaft stand er in traulichem Vernehmen. Durch Strenge und Laune wußte er sie in Ordnung und bei gutem Muth zu erhalten. Gewöhnlich in scherzhafter Weise verhandelte er mit den Einzelnen. Er zog den Stümper auf, der ausgelacht war, und sprach von dem großen Beifall, der ihm gezollt wäre. Einen Anfänger, der in einer bedeutendern Rolle sich zeigen sollte im „Kaufmann von London," ließ er also an: „Mach der Herr sein Probestück. Wirft der Herr aber um, so wird der Herr anstatt des Barnwells gehenkt." Da Schuch mit der Leistung zufrieden war, so erhöhte er am Sonnabend seine Gage um ein Bedeutendes: „Der Herr hat von nun an vier Thaler und wenn der Herr in seinem Fleiß fortfährt, so erfolgt bald ein Mehreres!" In der mißlichsten Zeit während des siebenjährigen Krieges erwarb er sich ein nicht unbedeutendes Vermögen. Namentlich ging es ihm in Breslau wohl, einer Stadt, die auch Ackermannen einen ergiebigen Zufluß zur Kasse gewährte. Hier fand sein Spiel vielen Anklang und seine Person war bei Hohen und Niedrigen allgemein beliebt. Von einem Drang zur Veränderung ward Schuch unstät umhergetrieben und er fand es seinem Vortheil gemäß, gerade, wenn der Andrang zu seinen Vorstellungen am größten war, sie zu schließen und an einem anderen Ort zu spielen; so hielt er es in Berlin, so in Magdeburg. Wenn die ihm Untergebenen Grund zur Klage über ihn hatten, so war er beinahe nur vom beständigen Umherschweifen hergenommen.

Seine Truppe bestand im Jahr 1757 aus 22 Personen, Männern in seinem Alter, Jünglingen, Frauen und Mädchen. Unter ihnen thaten sich bedeutende Talente hervor, die zum Theil hier ihre ersten Proben ablegten. Die Schauspieler, unter ihnen Schuchs Gattin und zwei seiner Söhne, werden in der „Critischen Nachricht von denen in der letztern Hälfte des Jahres 1757 zu Danzig vorgestellten Schauspielen" mit manchen Schauspielern der Ackermannschen Gesellschaft verglichen und meist jenen den Vorzug gegeben. Es werden die einzelnen Mitglieder nach einander beurtheilt, was sie versprechen und wirklich leisten, mit welchen Gaben sie ausgestattet sind und wie sie sie anwenden. Der Referent führt überall durch, daß die schöne, reiche Natur nicht

die Kunst ersetze und daß ohne künstlerische Einsicht das Gelingen des Spiels nur einem glücklichen Zufall anheimgegeben sey. Er beurtheilt nicht weniger die Direction als das Publikum. Dieses nahm die Gesellschaft, „eine der besten in Deutschland", mit einem Vorurtheil auf, daß, nachdem es in den Jahren 1755 und 1756 „das Vergnügen einer gereinigten Schaubühne zu empfinden angefangen", in der neuen Truppe eine Gegnerin derselben empfangen würde. Es wird als lobwürdig hervorgehoben, daß das theatralische Ungeheuer der Hanswurst von den Logen sehr selten, vom Parterre (wo ehedem die schönen Geister vorzugsweise saßen) noch seltener beklatscht sey. Der größere Theil der Zuschauer so ungebildet, daß er neben den Messias die Hermanniade setzt und nicht die Vorzüge der „Miß Sara Sampson" vor Pietschels „Darius" erkennen konnte, zwinge die Direction, vor dem Pöbel zu spielen, Vorspiele darzustellen, die der Schreiber gothischen Zierrath nennt, weil bei mittelmäßiger Poesie allein ihre Neuheit und Decoration mit Maschinen die Menge anlocke. Wenn die Gebildeten mehr zum Theater beisteuerten, so würden nur regelmäßige Stücke gegeben werden *). Noch immer wurden die französischen Stücke selbst in einem „Habit, der ihnen gewiß nicht eben viel Ehre macht," den ursprünglich deutschen vorgezogen, unter denen, wenn auch wenige, doch wirkliche Meisterstücke sich befänden. Die Direction, die durch das ziemlich kostbare Costüm, durch Decoration und angenehm in die Augen fallende Ballete sich Dank verdiene, wird getadelt wegen einiger ungeschickten Mitglieder, woher es käme, daß die Action häufig durch Gelächter unterbrochen werde, wegen der Rollenbesetzung, indem sie kein Alterniren stattfinden und neu eintretende Spieler nur in Nebenrollen erscheinen lasse, und folglich die Kräfte, über die sie zu gebieten habe, nicht gehörig anwende.

Bei den vielen Burlesken, die Schuch in Szene setzte, erscheint das Repertoir gegen das Ackermannsche sehr beschränkt.

*) „Meine Herren, die ihr euch so sehr über den Hanswurst aufhaltet, spart von euren Gastmahlen, von euren Spazierfahrten, von euern Bällen, Concerten, kostbaren Equipagen und von euren kleinen Ehrenschulden so viel ab, daß Herr Schuch von euch allein seine Gesellschaft unterhalten kann, ihr werdet gewiß bloß regelmäßige Stücke sehen."

Singspiele und Schäferspiele fehlen. Zu den deutschen Stücken „Cato" von Gottsched (eine Szene wurde darin so schlecht gespielt, als sie schlecht geschrieben sey) „die ungleiche Heirath," vielleicht aus Rücksicht für die Verfasserin Gottsched, die eine Danzigerin war, „Orest und Pylades" von J. E. Schlegel „die Betschwestern" und „das Loos" von Gellert, „die Candidaten" und „der blinde Ehemann" von Krüger, „Miß Sara Sampson" von Lessing kamen als neue Erscheinungen hinzu „der verschwenderische Kaufmann" von einem Unbekannten und „die Lisbonner" von Lieberkühn. Die übersetzten Stücke wurden vermehrt durch „Cavalier und Dame" von Goldoni und durch „den rasenden Orest" von Voltaire. Schuch verbarg wohl nur den Schalk, wenn er wie in jenem Brief an Gottsched sich in Danzig das Ansehn gab, als wenn er die Burlesken nur darstellte, weil er sich dem Geschmack der größern Menge fügen müsse. Das Vorspiel, „Die vereinigte Tragödie und Comödie" gab er vielleicht als einen Versuch zur Versöhnung beider Parteien, um alsdann in divergirenden Richtungen es möglichst bunt zu machen. Er führte auf als große Pantomime: „Die Geburt des Arlequins nach Art des Herrn Nicolini mit verschiedenen geschwinden Verwandlungen." Vielleicht eine andere war die von den Schuchischen Kindern ausgeführte: La naissance d'Arlequin. Es wurde gespielt: „Die dumme Jungfer, NB. ein besonders artiges Stück." „Die neueste Erfindung, das weibliche Geschlecht verliebt zu machen. Zum Beschluß ein großes türkisches Ballet von 28 Personen." „Eine Musica bernesca genannt das lustige Soldaten-Leben unter dem Leibregiment des Cupido." Die Vorstellungen begannen Mitte Augusts und wurden Ende Novembers 1757 beschlossen.

Neben Franz Schuch wird gewöhnlich Stänzel (Stenzel) genannt, weil beide aus dem Oestreichschen kamen, beide aus dem Kloster entsprungen waren*) und beide in extemporirten Stücken glänzten, wo dieser den alten Anselmo spielte. Wie der alte Schröter beim Ackermannschen Theater, so war Stänzel die Hausehre beim Schuchischen. Stänzel 1704 geboren hatte der Eckenbergschen und früher noch zwei anderen Truppen angehört.

*) Brandes I. S. 233.

Bei Schuch harrte er aus. Unentbehrlich in den extemporirten Burlesken, leistete er auch in regelmäßigen Stücken so Vorzügliches, daß er nach Brandes' Urtheil nächst Ekhof den ersten Rang behauptete. Er gab alte Anstandsrollen, mit größtem Erfolg die zärtlichen. Ein Mann von ansehnlicher Gestalt mit einem seelenvollen Blick und klangreicher Sprache. Nur Stärke der Stimme hatte ihm die Natur versagt. Seine künstlerische Einsicht und sein vollendeter Vortrag, in dem man keinen fremdartigen Dialekt und keinen falschen Accent vernahm, werden besonders gerühmt. In jener „Nachricht" liest man: „Er betrachtet das Gemälde, das er ausdrücken soll von allen Seiten und erwählet die schönste. Er vergißt weder das Kühne und Freie in der Zeichnung, noch das Delikate und Gewählte in der Ausführung. Er läßt sich in alle kleine Aeste aus und bildet jeden Gedanken auf seine besondere Art aus. Er thut keinen Schritt umsonst und rührt keine Hand ohne Ursache. Seine Declamation ist melodisch, weil er die Cäsur und den Reim auf eine angenehme Art zu verstecken weiß und scandirt, ohne daß man ihn scandiren hört."

Unter seinen vornehmsten Rollen, die er in Danzig 1757 gab, wird der Anselmo in „Cavalier und Dame", Harpagon" im Geizigen, wo er nur in der Art, wie er sich beim Chatullen-Diebstahl zerhabte, zu sehr in die bei Burlesken üblichen Manieren verfiel, Sir Samson in der „Miß Sara Sampson," wo ihn nur der Vorwurf treffen konnte, den Bürger mit königlicher Würde bekleidet zu haben, Brutus in Corneille's Tragödie, wo in charaktervoller Wahrheit die Größe des Patrioten mit der Zärtlichkeit des Vaters stritt. Stänzel, nachdem er 39 Jahre hindurch in Ehren in der Schuchischen Gesellschaft gewirkt, beschloß sein Leben in Berlin 1781. Als der älteste aller lebenden Schauspieler erregte hier noch der 75jährige Greis Bewunderung in der Rolle des Hausvaters.

Neben Schuch gab nur Hauptrollen Märchner, ein Stiefbruder der Madame Schuch. Er spielte zuerst auf dem Brühlschen Theater in Dresden. Etwa 20 Jahre alt, verließ er in Berlin den Goldschmid, bei dem er als Geselle gearbeitet, und trat in Berlin in Schuchs Truppe ein. Sein Talent war so groß, daß es ihm beinahe das Studium entbehrlich machte. Er

gab den Vater in den „Kandidaten", den Simon in Gellerts „Loos", den Mellefont in „Miß Sara Sampson", den Orest, Cäsar u. s. w., er wurde wie in Danzig so überall mit Beifall überschüttet und trat dennoch 1758 von der Bühne ab. Er lebte seitdem in Berlin als Destillateur und nur aus Gefälligkeit gab er hier und in Magdeburg noch bisweilen eine seiner Lieblingsrollen *). In Danzig hob man es bei aller Anerkennung als Tadel heraus, daß er mit den schönsten Mitteln ausgestattet, unterstützt durch edle angenehme Formen es als junger Held und feuriger Liebhaber darauf angelegt habe, zu schimmern und zu bestechen. Obgleich „er mehr nach bloßer Natur als nach Kunst" spielte, so hielt man doch die Rolle des Mellefont für so gelungen, daß sein Spiel ausführlich in der „Nachricht" besprochen wird. „Er ließ in dem ersten Monolog seine ganze Seele sehen, man konnte errathen und schließen, itzt redet er von Saren so, itzt nimmt er diese Nachricht so auf, itzt macht er dem Norton solche Vorwürfe und zeigte alle Bitterkeit und desperate Gleichgültigkeit eines aufs Aeußerste gebrachten Menschen, vornämlich verdiente er Lob bei den Worten: Aber ich will nicht, daß jemand außer mir glücklich seyn soll." Nur wird gerügt, daß er den Stolz des Engländers nicht genug dargethan und beim Tode Verrenkungen der Glieder, Verzerrungen des Gesichts gezeigt habe, die den einen Theil der Zuschauer zum Lachen reizte, den andern mit Widerwillen erfüllte.

Das jugendliche Alter Märchners mit der künstlerischen Vollendung Stänzels bei trefflichen Naturgaben verband Gust. Friedr. Kirchhoff. Eines Organisten Sohn in Halle betrat er 1746 das Schönemannsche Theater 21 Jahr alt. Auf Privattheatern hatte er vorher Frauenrollen gegeben. Später eignete ihn sein stattlicher Wuchs für das Heldenfach, obwohl er im Lustspiel seine eigentliche Stärke zeigte. Nachdem er seine erste Gattin durch den Tod verloren, heirathete er eine geborne Liefländerin, die in tragischen Rollen auftrat. Im J. 1756 ward er Mitglied der Schuchschen Gesellschaft. Man fand damals in Danzig, daß er bei dem eifrigsten Fleiß, bei aller Critik und Kunst mit dem Sprechen der Verse nicht zurecht gekommen sey und er daher in den französischen Tragödien nicht in dem Maaß Beifall ge-

*) Schmid Chronologie S. 183. 198.

funden habe, als es seine feine Action verdient. In rührenden Lustspielen, namentlich als Mericourt in der „Cenie“, nach der Graffigny im Ausdruck der List, Boßheit und Schadenfreude, worin er nach Schröders Urtheil selbst Ekhofen übertraf, habe er sich als unübertrefflich gezeigt. In Bedienten der niedrig komischen Sphäre, wobei ihm sein natürliches Phlegma, sein ungezwungenes nachläßiges Wesen sehr zu Statten kam, stand er weit über den Leistungen eines Antusch. In der Rolle des Lizentiaten Chrysander in den Candidaten gab er das Dummstolze des Charakters, das Furchtsame in Gegenwart des Patrons besser als es selbst Ackermann vermogt und lieferte ein Meisterstück. „Das Publikum gab ihm allgemeinen Beifall und dieser Beifall machte dem Publico Ehre.“ Kirchhoff ward später selbst Haupt einer Bühne, die er in Altona aufschlug, doch bald eingehn ließ. Er begab sich darauf nach Wien, Hamburg, kehrte aber wieder zu Schuch zurück. In demselben Jahre, in dem dieser, starb auch er 1764 in einem Alter von 39 Jahren *).

Christian Gottlob Stephanie aus Breslau gebürtig von dem Bruder, der so wie er Schauspieler und Schauspieldichter **) war, wird er als der ältere unterschieden. Er war damals 24 Jahr alt und befand sich ungefähr 2 Jahre in der Schuchischen Gesellschaft. Es wird bemerkt, daß die Natur ihn mit denselben Vorzügen als Märchner ausgestattet, daß er diese aber, da er die kritischen Schriften der besten englischen und französischen Autoren gelesen, besser anzuwenden wisse. Die Grazie der Bewegung verdankte er zum Theil den Regeln der Tanzkunst. Vorzüglicher war er im Mienenspiel. „Durch einen Blick weiß er einen ganzen Affekt und durch eine veränderte Miene eine ganz veränderte Neigung auszudrücken.“ Es wird daher bedauert, daß er in Danzig nur in Nebenrollen in Miß Sara als Waitwell auftrat („in die Fehler, in die er verfiel, können nur große Genies fallen“), indem Kabale ihn zurück-

*) Die verwittwete Kirchhoff ging nach Petersburg und vermählte sich dort mit einem Schauspieler Sauerweid, der ein geborner Königsberger war.

**) Die Stücke des älteren Stephanie bleiben weit hinter denen des jüngern zurück.

zudrängen beflissen war. Dies bewog ihn wohl seinem Freunde Kirchhoff zu folgen und unter seiner Leitung in Altona zu wirken. Seit 1760 war er in Wien und rückte hier in die Reihe der ersten Schauspieler. Bei der Schuchischen Bühne erwarb er sich neben Stänzel das Verdienst, das Talent der nachmaligen Madame Hensel, gebornen Sparmann, erkannt und ausgebildet zu haben *).

Wie auf der Schönemannschen war Conrad Ekhof auf der Schuchischen der erste Stern. Er spielte hier zusammen mit seiner Gattin und zwar nach ausdrücklicher Bedingung nur in memorirten Stücken. Ekhof vermählte sich mit der jüngsten Tochter der Schauspielerin Spiegelberg, die eine Zeitlang Principalin gewesen und darauf in die Schönemannsche Gesellschaft trat.

Mad. Ekhof stand ihm würdig zur Seite, die seine Schülerin war. Das Lob, das Lessing ihm in den Wunsch spendete, alle Rollen von ihm gespielt zu sehn, übertrugen die Danziger auf sie. Obwohl nicht die jüngste, rief sie in den verschiedensten Darstellungen Enthusiasmus hervor, als Mutter in den „Lisbonnern", als Electra in Voltaires „rasendem Orest." „Electra war ein tragisches Meisterstück." Man bewundert, wie sie „den schleppenden monotonischen Alexandriner aufstutzt, das Spielende in seiner Tonordnung verbirgt und auch über die seichtesten Stellen Hoheit, über die unwichtigste Versification Anmuth verbreitet." Unter den Schauspielerinnen war neben ihr nur Mad. Schuch von Bedeutung. Alle Anerkennung aber, die man ihr zu Theil werden ließ, ist nur Folie, auf dem der Ruhm der ersten um so heller stralt. Mad. Schuch, eine geborne Köhler, die 21 Jahr alt seit Kurzem die Künstlerbahn betreten, von seltenem Talent begünstigt, zeigt die Morgenröthe der Geschicklichkeit, während Mad. Ekhof den höchsten Glanz verbreitet. Soll diese oder Mad. Ackermann von jener erreicht werden, so räth man ihr, sich mit den Regeln des Riccoboni und anderer Schriftsteller

*) Neben Hensel (Hänsel) spielten noch Reichard, Lemcke, Patt (war Theatermeister), Dem. Beck, Mad. Schumann und Dem. Meinzer (Meinzner); Meinzer ihr Vater war als Violinist, so wie Stark als Balletmeister angestellt, welcher artig tanzte, wenn er auch nicht „mit Lovis (?) Curioni und Brunius" verglichen werden konnte.

über die Schauspielkunst vertraut zu machen. Ihre Action ist voll Schönheiten, aber auch voll Fehler. Ihre Kunstgenossin vermag die verschiedensten Rollen mit Meisterschaft durchzuführen, sie aber muthe sich zuviel zu, wenn sie Kammermädchen und Heldinnen, Koketten und unschuldige Mädchen giebt. Als Miß Sara trat Mad. Schuch zum ersten Mal auf und spielte sie trefflich, aber, wie sie gefaßt werden muß, konnte allein die früh verstorbene Hartmann lehren.

Madame Ekhof, deren Leistungen der Danziger Recensent vielleicht zu günstig beurtheilte, mußte 1765 das Theater verlassen. Sie verfiel in eine unheilbare Gemüthskrankheit und überlebte ihren Mann viele Jahre in hoffnungslos trauriger Verfassung.

Madame Beck war elend, dennoch spielte sie die Marwood, eine Rolle, die der Mad. Ekhof gebührte. Mad. Lemke eine angenehme Erscheinung war nur als Colombine brauchbar. Sie sprach alsdann tyrolisch z. B. „do kam a Ma zu mer" (da kam ein Mann zu mir).

Zur Vergleichung in welcher Art dasselbe Stück von der Ackermannschen und der Schuchischen Gesellschaft zwischen 1755 bis 1780 gegeben wurde, diene folgendes Personen-Verzeichniß.

Miß Sara Sampson, von Lessing 1755 herausgegeben, wurde in Leipzig 1756 aufgeführt,

in Königsberg schon	1755,	in Danzig 1757	und ebendaselbst 1780
Sir William Sampson . .	Hr. Antusch [1]) . .	Hr. Stänzel . .	Hr. Ströbel
Miß Sara, seine Tochter . .	Dem. Hartmann [2])	Mad. Schuch geb. Köhler.	Mad. Einer
Mellefont	Hr. Ackermann [3])	Hr. Märchner . .	Hr. Engelhardt
Marwood, dessen Geliebte .	Mad. Ackermann .	Mad Beck geb. Schulz [4])	Mad. Schuch geb. Jerger
Arabella, beider Kind . . .	Der kl. Schröder [5])	Schwester der Mad. Meinzer [6])	. Dem. Henrici
Waitwell, Bedienter . .	Hr. Schröter [7]) .	Hr. Stephanie .	Hr. Lutheroth.

1) Eine bestimmte Nachricht fehlt hier. 2) Dem. Steinbrecher gab die Rolle in Leipzig, wo ihre Nachfolgerinnen in derselben Mad. Starke und Mad. Hensel waren. 3) Man war unzufrieden, als in Straßburg Ackermann die Rolle an Döbbelin abtrat. 4) Sie mißfiel in Danzig, gefiel aber als sie als Dem. Schulz die Marwood in der Schönemannschen Gesellschaft gab, wo nach Löwens Urtheil das Trauerspiel am

schönsten dargestellt wurde, da neben ihr Mad. Starke als Sara glänzte. Die Prinzipalinnen pflegten sonst die Rolle zu behalten, wie Mad. Ackermann, Mad. Schuch geb. Zerger und Mad. Koch. 5) 1757 trat als Arabella die 5jährige Dorothea Ackermann auf. 6) Vielleicht ist die berühmte Therese Schulz geb. Meinzner gemeint, die sich zuerst als Arabella zeigte. 7) Als unvergleichlicher Waitwell gerühmt.

Als Franz Schuch sich von Danzig trennte, trennte sich von ihm Ekhof mit seiner Frau, der sich nach Hamburg begab, um die von ihrem Führer 1757 verlassene Schönemannsche Truppe zusammen zu halten und zu leiten. Auch Schuch hegte wahrscheinlich die Meinung, daß durch das Einrücken der Russen in Ostpreußen die Theaterverhältnisse sich ungünstig gestaltet hätten. Nach Ackermanns Abreise konnte er unbehindert kraft des Generalprivilegiums auch in Königsberg Vorstellungen geben. Aber er hielt sich von dieser Stadt wie von Danzig für lange Zeit fern. Er bereiste Stettin, Magdeburg und Breslau und zwar mit Vortheil, obgleich auf den, durch den Krieg unsicher gewordenen, Straßen die Leute nicht begreifen wollten, wie in solchen Zeiten noch Comödie gespielt werden könnte.

Der Friedensschluß mit Rußland erfolgte am 5. Mai 1762. Schuch befand sich mit seiner Truppe damals in Berlin und stellte zur Feier ein Vorspiel dar: „Die geprüfte Treue." Der Dichter war Joh. Christian Brandes, ein Mitglied der Bühne, erst vor Kurzem zu Liebhaberrollen angestellt. Auf der Bühne leistete er wenig und urtheilte selbst, der Schriftsteller müsse bei ihm den Schauspieler übertragen. Wenn sein von ihm geschriebenes Leben auch weniger wegen der Schilderung seiner Person als wegen der mitgetheilten Theaterzustände für uns Interesse hat, so möge doch über ihn, der sich der Freundschaft eines Lessing und Engel rühmt und der zu verschiedenen Malen in dem Kunsttreiben unserer Provinz eine Stimme hat, einiges aus seinen früheren Erlebnissen stehn. Er war in Stettin 1735 geboren. Sein Vater ein verkommener Magister, der sein Latein zuletzt nur zum Abracadrabra brauchte, wenn er mit einem Betrüger im Bunde

durch Schatzgräberei Leichtgläubigen ihr Geld entlockte, sorgte für nichts weniger als die Erziehung des Knaben. Dieser hatte Gelegenheit gehabt, Räuberromane und abenteuerliche Reisebeschreibungen zu lesen und so konnte es nicht Wunder nehmen, daß er anstatt den lieben Tag in einem Krämerladen zu stehn, lieber ein vagabundirendes Leben wählte, daß er 18 Monate lang bettelnd und herumfechtend in dem Straßenkoth immer tiefer versank und, wenn ihn der Hunger trieb, als Schweinejunge und als Quacksalber-Bursche diente. Ein Puppenspieler, der ihn gewinnen wollte, bedeutete ihn, was er im Lohn eines solchen Herrn zu erwarten habe: „Wie lange währt's, so zieht der Marktschreier auf die Jahrmärkte nach Danzig, Thorn und die andern umliegenden Städte, da muß der Herr die Hanswurstjacke anziehen und den Leuten Spaß vormachen, damit der Quacksalber seine zusammengepfuschte Medicin an den Mann bringt." Brandes lief davon, wie er es häufig gethan, und kam nach Danzig und seiner Vaterstadt Stettin. Dort hatte er in seinem Verdacht erregenden Aufzuge Mißhandlungen aller Art zu ertragen und hier endlich fand er Mitleid und Verzeihung. Bald führte er aber das frühere Wesen wieder fort, nur in etwas edlerem Styl. Er ward Bedienter bei vornehmen und reichen Herren. Von einem Minister in Berlin trennte er sich durch die Flucht und es wurde ein Steckbrief ihm nachgeschickt. Wenn Brandes sich nachmals Achtung und Vertrauen zu verschaffen wußte, so verdankte er allein dem Theater seine Besserung und seine ernste Haltung, seitdem er in Lübeck in die Schönemannsche Gesellschaft aufgenommen wurde, wo Ekhof sich seiner annahm und ihn, so wie den Director durch das Geständniß beruhigte, daß er selbst Anfangs wenig versprochen hätte. Die Schönemannsche Gesellschaft löste sich 1757 auf. Brandes legte sich jetzt auf Schriftstellerei um so lieber, als er sich selbst kein scenisches Talent zugestand. Im J. 1761 versuchte er es in Stettin *) von neuem, indem die 4 Gulden Gage, die ihm Franz Schuch gewährte, mehr waren, als was ihm das Zeitungsschreiben abwarf. Er trat als Tänzer und Schauspieler auf — als Extemporant mogte er das meiste Geschick entwickeln — und erhielt sich in der Liebe des Principals bis zu dessen Tode.

*) Brandes Meine Lebensgeschichte. Bd. I. S. 231.

Die 4 Gulden wurden ihm nach und nach bis auf 5 Thlr. erhöht. Vor jenem Vorspiel hatte Brandes bereits andere dramatische Stücke gedichtet, auf die er nichts gab, seitdem er 1763 in Breslau Lessingen kennen gelernt und von ihm „die ersten richtigen Fingerzeige" erhielt.

Wer bei Schuch die Stelle Ekhofs, Märchners und anderer abgegangener Künstler damals ausgefüllt, wissen wir nicht. Madame Therese Schulz, eine geborne Meinzner, ersetzte seit 1760 Madam Ekhof. Ihre Mutter war eine geborne Rademin und sie eine Nichte des Directors. Eine Schützlingin Lessings wurde sie auf seinen Wunsch in Hamburg später angestellt. Sie starb in noch jugendlichem Alter als Mitglied der Döbbelinschen Gesellschaft *).

Vielleicht daß mancher Schauspieler, der lange nur untergeordnete Rollen gegeben hatte, jetzt Bedeutendes leistete. Lemcke vervollkommte sich als Komiker und spielte jetzt gleich einem Gantner Bernardoniaden. Reichards mit immer größerer Sicherheit sich entwickelndes Talent wurde mit Liebe erkannt. Er trat später in Kirchhoffs Rollen auf **). Ein neuer Schauspieler war Mende. Im J. 1763 trat zu seiner Bühne die berühmte Neuhoff, geborne Elendsohn, deren früher Erwähnung geschehn und die später als Döbbelins Mitspielerin genannt werden soll. Sie kehrte aus Petersburg nach Preußen zurück, da ihr Gatte, ein dortiger Prinzipal, gestorben und ihr das von ihm besessene Privilegium entzogen war. Zur Truppe gehörte Antusch und seine zweite Gattin (die erste verstorbene spielte in Preußen unter Ackermann) ***). Nach 1761 wurde als „der

*) Schmid Chronologie S. 210. 261.

**) Hippel XIII. S. 36. Er hatte eine Zeitlang in Riga mit Beifall gespielt.

***) Hippel Bd. XIII. S. 36. Die berühmten Schauspieler Brückner nebst Gattin, gebornen Kiefelber und früher vermählten Klotzsch (sie spielte einst in Danzig, von Dietrich dahin berufen) so wie Bruck hatten eine Zeitlang unter Schuch gewirkt, aber, bevor er nach Danzig und Königsberg kam, sich von ihm getrennt, wenn man den Jahreszahlen in Schmid's Chronologie Glauben schenken will. Später werden wir Brücknern und seinem Stiefsohn Klotzsch in der Gesellschaft der Mad. Schuch begegnen. Daß eine Verwandte Schuchs Dem. Schleißner einen Köppe heirathete, kömmt wenig in Betracht.

größte Balletmeister, welcher je bei einem Theater gewesen" Curioni angestellt, der drei Jahre bei Ackermann gewesen*).

Der am 5. Mai 1762 verkündigte Friede wurde, ehe noch die russische Besatzung Preußen verlassen hatte, nach dem Regierungsantritt der Kaiserin Katharina II. wieder aufgehoben, aber am 6. August erneuert. Die russischen Offiziere in Königsberg, so wie die Bürgerschaft, sehnten sich während der Wintermonate nach theatralischen Unterhaltungen. Vielleicht daß Schuch förmlich eingeladen wurde. Der siebenjährige Krieg hatte das kaum erbaute Schauspielhaus in eine Einsiedelei verwandelt und die Erscheinung, ein neues Schauspielhaus zu besitzen und die Spielenden darin zu vermissen, war also schon damals den Königsbergern nicht fremd. Am 5. Aug 1762 kamen von Berlin nach Danzig drei Extrapostwagen mit Schauspielern **). An sechs Monaten ***) wurde in Danzig gespielt, darauf in Königsberg. Der Erfolg war ein günstiger. Die Studirenden Jester und die ihm innig verbundenen Tritt und Schnaase aus Danzig, ihre Freundschaft wurde durch die Liebe zum Schauspiel immer fester begründet, sprachen schon damals durch die Art der Theilnahme, die sie dem Unternehmen widmeten, ihren dramaturgischen Beruf aus. Den russischen Herren gefiel die Kunstgenossenschaft nur zu wohl. Einige der besten Schauspieler wurden insgeheim für die Petersburger Bühne gewonnen und gingen davon, ohne der Verlegenheit zu gedenken, in die der Director gerieth. Mende fand Mittel, das russische Privilegium, das nach Neuhoffs Tode noch nicht vergeben war, an sich zu bringen und sich an die Spitze einer deutschen Gesellschaft in Petersburg zu setzen. Madam Antusch trennte sich von Schuch und zugleich von ihrem Mann und ging mit dem gleichfalls vermählten Lemcke nach Rußland, wo beide sich später ehlich verbanden. Schuch sah sich genöthigt

*) Schmid Chronologie S. 185 ist hier durch Meyer Schröder Bd. II. II. S. 82 zu berichtigen.

**) Unter ihnen mag der Thüringer Joh. Jac. Amberg mit seiner Frau gewesen seyn, der seit 1759 bei Schuch angestellt war. Eine Zeitlang war er Principal. Als Theatermaler galt er mehr denn als Schauspieler. Hippel hatte ihn in Verdacht, daß er Stücke hinter dem Rücken der Verfasser zum Druck beförderte.

***) Brandes sagt irrig: „Ungefähr vier Monate."

seine Vorstellungen, diesmal noch plötzlicher, als er es sonst liebte, abzubrechen und die Wanderschaft nach Breslau fortzusetzen. Hier that er sich mit einem gymnastischen Künstler Bergé zusammen und gab kleine Stücke, bis die Lücken im Personal ausgefüllt waren.

Im J. 1764 hielt Schuch abermals seinen Einzug in Danzig. Wenn Brandes schon früher Veranlassung fand, seines Grolls auf die Stadt zu vergessen, in der er als Bettlerknabe vergeblich um Almosen gefleht hatte, wenn er schon bei seinem letzten Aufenthalt seinem Hauswirth, einem schlichten Handwerker, so wie einem Weinhändler nachzurühmen hatte, daß sie aus Liebe zur Schauspielkunst alle Bezahlung abgelehnt, so war nach seinem Urtheil seitdem die Liebhaberei für das Theater bedeutend gestiegen. Schuchs Gesellschaft hatte einen Zuwachs von guten Schauspielern gewonnen. Nach einem Aufenthalt von drei Monaten begab sie sich von Danzig nach Königsberg. Ein bemerkenswerthes Begebniß für die Geschichte der deutschen Schauspielkunst fällt in diese Zeit, indem Charlotte Esther Koch, deren Brandes in Danzig zuerst ansichtig geworden, mit der er sich in Königsberg versprach, um sich in Breslau mit ihr zu vermählen, sich für die Bühne bestimmte. Der Magister Lauson versäumte nicht, das freudige Ereigniß durch ein Glückwünschungsgedicht zu feiern. Die bald als die erste tragische Schauspielerin gepriesene Charlotte Brandes war die Schwester des zur Schuchschen Bühne übergetretenen Schauspielers und Ballettänzers Friedrich Koch und die Tochter eines Amtmanns in Littauen. Von ihr, der die Morgenröthe des Künstlerthums lächelte, blicken wir zu einem Schauspieler, der den Lebensabend durch Leistungen verherrlichte, die ein heiteres Andenken in seinen dankbaren Bewundern zurückließ. Kirchhoff, nach einer mißlungenen Principalschaft und nachdem er an verschiedenen Orten gespielt, war zu Schuch zurückgekehrt. Kurz vor seinem Hintritt gab er diesmal in Königsberg den Komthur im „Hausvater", den Bedford in Goldoni's „Pamela," die Titelrolle im Romanus „Bürlin oder der Diener, Vater und Schwiegervater in einer Person" mit solcher Meisterschaft, daß diese Stücke nach ihm in den Hauptszenen kalt ließen*).

*) Königsbergsche Gelehrte und Politische Zeitungen 1767 im October.

Da Schuch früher in Breslau erwartet wurde, so schloß er bald das Theater. Zu Anfang des Frühlings, dem Sturm und Unwetter zum Trotz, ward die Fahrt nach Pillau unternommen, von dort auf drei Extrapostwagen nach Danzig fortgesetzt, von wo ab verschiedene Wege eingeschlagen wurden, indem ein Theil der Gesellschaft durch Pommern, der andre durch Polen ging. Am Bestimmungsorte fanden sich Alle zusammen, nur einer fehlte, das von Allen gleich vermißte Haupt. Schuch angegriffen von der Reise erkrankte und blieb in Frankfurt a. d. O. zurück, um dort nach den ziellosen Irrzügen Ruhe zu finden, die Ruhe des Grabes. Er starb vor Erreichung des sechzigsten Lebensjahres 1764. Brandes widmet seinem Namen ein dankbares Andenken. „Das ganze Publikum, sagt er, bedauerte den Verlust und die Schauspieler waren beinahe untröstlich. Sie verloren an ihm einen großmüthigen Freund und klugen Führer. Ein seltnes Genie, einzig in seinem Fache, war er stets des allgemeinen Beifalls gewiß. Strenge Rechtlichkeit, Wohlthätigkeit, unermüdender Fleiß waren Tugenden, welche ihm auch von der Seite seines moralischen Charakters die größte Achtung erwarben *).“

Wie ehrend auch dies Anerkenntniß, so ist das Verdienst, das sich der alte Schuch als Bühnenvorstand um die Pflege und Förderung der Kunst erwarb, keineswegs hoch anzuschlagen. Am meisten zu rühmen ist er darum, daß er in den kriegerischen Zeitläuften den Muth und die Kraft hatte, das Theater-Interesse wahrzunehmen und seinen Schauplatz in den Schauplatz politischer Ereignisse einzuschieben. Ackermann spielte in Straßburg, Koch in Hamburg, dessen Theater in Leipzig sich in ein Waarenlager verwandelt hatte. Schuch half es mit verhindern, daß nicht ein jäher Rückfall erfolgte von der erfreulichen Stellung, die die Dramatik unter den freien Künsten eingenommen. Aber das Repertoir wurde, so weit wir unterrichtet sind, nicht durch ihn zur Ehre der Poesie erweitert. Durch die Harlekinaden wurde das höhere Schauspiel zurückgedrängt. In der Truppe von Schönemann und Ackermann fehlte es nicht an einem Theaterdichter. Schuch als beliebter Improvisator mogte ihn für übrig erachten und gewann einen solchen erst in Brandes. Nach Ekhofs Abgange

*) Brandes I. S. 307.

scheinen neben ihm nur Stänzel und Kirchhoff als Künstler beachtungswerth gewesen zu seyn, da andere namhafte Schauspieler nur vorübergehend seine Bühne zierten. Viele vorzügliche Kräfte wollten sich ihr anschließen, aber das endlose Hin- und Herzerren von Ort zu Ort in weiten Umzügen, so daß man mit den Landstraßen mehr vertraut wurde als mit den Bühnen, scheuchte sie bald zurück. Zu dem unruhigen Treiben verleitete den Director einestheils das General-Privilegium, anderntheils die Erfahrung, daß der Reiz der Neuheit bei einem immer wechselnden Personal, bei einer ewigen Veränderung des Musensitzes hinsichtlich der Einnahme sich als vortheilhaft bewährte. Ein solches Wesen konnte nur durch eine bedeutende Persönlichkeit, wie sie uns in Schuch entgegentritt, zusammengehalten werden, aber es war ein Krebs, wenn nicht für die Theaterkasse, so für die Theaterkunst.

Dennoch dürfen wir nicht vergessen, daß die von ihm gegebenen Vorstellungen eine beachtungswerthe theaterkritische Schrift ins Leben rief, die erste in Preußen. Mag sie auch mit der ein Jahrzehnt später erschienenen „Hamburgischen Dramaturgie" keinen Vergleich aushalten, so steht ihr leider! unbekannter Verfasser durch Kunsteinsicht und Urtheilsgabe weit über denen, die lange nach Lessings Zeit Theaterrecensionen drucken ließen. Die hier vielfach angezogene „Critische Nachricht von der Schuchischen Schauspielergesellschaft" kam 1758 in Christian Schusters Buchladen in Danzig heraus.

Schuch hatte drei Söhne, alle waren Schauspieler und die Komik des einen ward mit der des Verstorbenen verglichen. Aber sie waren ihm sehr unähnlich und ein ungeregeltes Leben führte alle im jugendlichen Alter dem Grabe zu. Sie hatten sich von dem Vater getrennt, denn es mogte ihnen für die Dauer nicht gefallen, daß er seiner Gewohnheit nach, alle Abend, bevor er sich niederlegte, in die Schlafstube der Kinder drang, um nachzusehn, ob sie sämmtlich zu Hause wären. Oft aber lagen statt ihrer, die die Nacht auf Tanzböden und in Spielhäusern zubrachten, in den Betten Perückenstöcke mit Nachtmützen dekorirt und täuschten den Alten.

Dieser hinterließ eine gut organisirte Gesellschaft, durchaus geregelte

Verhältnisse und ein bedeutendes Vermögen. Nach erfolgter Todesanzeige kamen die drei Söhne nach Breslau, durch deren Eintritt die Truppe wesentlich gewann. Der älteste Franciscus, 1741 geboren, empfing die Concessionen, im Königreich Preußen und im Herzogthum Schlesien das Unternehmen fortzuführen, Berlin 16. Mai und Breslau 2. Jul. 1764. Der mittlere Bruder Christian spielte seitdem den Hanswurst. der jüngste Wilhelm leistete wenig und war zuletzt in Schwerin. Einen bedeutenderen Namen als sie alle machte sich die Gemahlin des ältesten, die obwohl 2 Jahre älter, ihn 16 Jahre überlebte, die als Schauspielerin Rühmliches aber noch Rühmlicheres als Directrice leistete, mit einem liebgewinnenden Wesen männliche Entschiedenheit verband. Sie hieß Johanna Caroline Zerger. Neben der Gunst der Umstände, die ausgezeichnete Genien dem Schuchischen Unternehmen zuführte, gebührte ihr wohl die Ehre, wenn von Berlin aus nach zwei Jahren gemeldet wurde: „Wir haben jetzt in Berlin ein deutsches Theater, das beste, welches man bis jetzt hier gesehen." Der Director war nicht der Mann, um einer Kunstanstalt, die sich so oft mißlichen Verhältnissen preisgegeben sieht, vorzustehen und ihr durch seine Haltung vorzuleuchten. Ein kurzer Aufenthalt in Berlin — es waren 5 Wochen — bereicherte die Theaterkasse um 4000 Thlr. Der Ueberfluß des Geldes verleitete ihn zu einer maaßlosen Verschwendung. Er liebte rauschenden Umgang. Schmarotzer und lose Weiber drängten sich an ihn, um sich in die ergiebige Erbschaft zu theilen. Die Herbstzeit, in der die Reise nach Preußen unternommen wurde, rückte heran und riß ihn aus der gefährlichen Verbindung los. Auch hier ging es ihm nur zu wohl, indem er in 15 Wochen 9000 Thlr. erwarb. Da ließ er von der anfänglichen Sparsamkeit und in comödiantischer Großthuerei bereitete er durch seine Schwelgerei auch den Leuten Schauspiele außer der Bühne. „Er frühstückte, nach der Erzählung von Brandes*), nebst seinen Brüdern und andern lustigen Gesellschaftern fast täglich bei geöffneten Fenstern, wo sich dann, so oft ein Glas Liqueur oder Malaga die Kehle hinabgeschüttet wurde, Trompeten hören lassen mußten; Abends spät wurde ihm auf sein Verlangen wöchentlich

*) Bd. II. S. 6.

einigemal Nachtmusik gebracht. Von dem Gewinn floß so viel in des Directors Kasse, daß er in Berlin sich eine glänzende Equipage, Jäger und Lakaien halten, täglich schwelgerische Feste geben konnte, so daß die Wirthschaft in der Küche die Neugierde der Comödiengänger reizte. Die Schauspieler standen sich im Gehalt sehr ungleich. Die untergeordneten hatten so wenig, daß sie sich nicht anständig kleiden konnten, wenn sich ihrer nicht vermögende Kaufleute angenommen hätten, wie dies in Danzig der Fall war. Die des ersten Ranges wurden durch Benefiz-Vorstellungen noch besonders begünstigt, bei denen das dankbare Publikum ihren Günstlingen opferte; für sie gingen in Danzig Geschenke ein von den englischen Handelshäusern, wie von der Familie Gibson, von der Obrigkeit u. s. w. Es scheint, daß der Geist der Ordnung und Wohlanständigkeit von Schuch dem Vater auf die hinterlassene Gesellschaft vererbt, von der Gattin des Directors gepflegt und aufrecht gehalten wurde, denn die Abneigung gegen die Comödianten verschwand nicht nur, sondern verwandelte sich in Auszeichnung und sie wurden in angesehene Familienzirkel eingeladen. Brandes wollte in die Freimaurerloge treten und wurde ohne Schwierigkeit in den ersten Grad des Ordens aufgenommen.

Die Wahl des letzten polnischen Königs Stanislaus August Poniatowski am 7. Sept. 1764 ließ sich die Bühne nicht nehmen, um mit einem Festspiel hervorzutreten. Es wurde zuerst „das verwaiste Danzig“ und dann zur Feier der Krönung „Der Parnaß oder die frohlockenden Musen“ gegeben, beide Stücke von Brandes gedichtet, wurden gedruckt und brachten dem Verfasser einen ansehnlichen Vortheil*). Außer Harlekinaden wurden Stücke nach dem Französischen dargestellt, wie „Die neue Weiberschule“ nach Moissy, ein Lustspiel, das seit 1761 auf die deutsche Bühne kam. Originalstücke, wie der „Freigeist“ von Brawe, ein Trauerspiel, das in Deutschland ohne Weiteres neben

*) Brandes II. S. 18. Eine andere Arbeit der Art war „Berlin der Sitz des guten Geschmacks“, das zur Vermählungsfeier des Kronprinzen von Preußen mit der Prinzessin Elisabeth Ulrike von Braunschweig gedichtet, in Berlin, Breslau, Danzig und Königsberg zur Aufführung kam.

Lessings Freigeist aufgeführt wurde, in Danzig aber auf Censur-Schwierigkeiten stieß *).

Die Nachricht von dem unsäglichen Brandunglück in Königsberg am 11. Nov. 1764 zog einen Strich durch die Rechnung des Directors. Es waren dort 369 Häuser in Trümmer und Asche verwandelt, darunter im Löbenicht die Pfarrkirche, Hospitalskirche, die katholische Kirche und das Rathhaus, die Sackheimsche Kirche und 49 Speicher. Der Schaden wurde auf 5 Millionen Thaler geschätzt **). Er bekümmerte Brandes um so mehr, als sein Schwager, ein begüterter Kaufmann in Königsberg, zwei Häuser nebst dem Waarenlager und den Getreidevorräthen verloren hatte. Die Schauspieler konnten unter solchen Verhältnissen sich keine Einnahme in der hartgeprüften Stadt versprechen, deren Einwohner, selbst unter den wohlhabenderen Ständen, jetzt unterstützt seyn wollten, so daß sogar der Schauspieler Koch, Brandes' anderer Schwager, so viel er nur entbehren konnte, von Danzig dahinschickte, um auch seinerseits zur Abhülfe augenblicklicher Noth mitzuwirken. Die Danziger sahen die Truppe ungern scheiden, die, als sie auf ihrer Zirkelreise in Berlin eintraf, das daselbst gebaute Schuchische Theater vollendet fand. Vordem wurde in Berlin nur im Rathhause oder in einer Bude gespielt, oder im Comödiensaal des dem Kunstspringer Bergé zugehörigen Hauses.

Es verstimmte gegen Schuch, daß er neben seinem Bruder Christian, der in der Hanswurstjacke genügte, noch einen zweiten Hanswurst in Berger anstellte. Allein die extemporirte Burleske hatte sich überlebt. Berger mußte sich in Heldenrollen versuchen und ward verabschiedet. Christian Schuch starb bald darauf 1767 mit der Pfeife im Munde und der Branntweinflasche zur Seite. Sein Fach blieb unbesetzt.

Zwei Mitglieder der Schuchschen Truppe waren ganz geeignet, wie sonst durch eine kühne Komik, so jetzt durch eine erstaunliche Tragik die Zuschauer außer sich zu bringen, nämlich die

*) Brandes II. S. 12. 19. Der Censor hatte alles Freigeisterische in der Hauptrolle gestrichen und das Stück dadurch für die Aufführung unbrauchbar gemacht. Brandes wandte sich an den Präsidenten Gralath und dieser bestimmte, daß es so gegeben werden könnte, als es geschrieben wäre.

**) Faber Taschenbuch von Königsberg. S. 334.

Neuhoff, die eine Virago männliche Heldenrollen gab, wie den Drosmann in Voltaire's „Zaire" und der neu hinzugetretene Döbbelin, der als Ulfo in Schlegels „Kanut", als Richard III. in Weiße's Trauerspiel, nach Brandes' Ausdruck Alles um sich her zu Boden donnerte. Zu den neu angestellten Mitgliedern gehörte Döbbelins zweite Frau Catharina geb. Friderici, Labes und seine Frau, der Balletmeister Jacquemain und seine Schwester, welche letztere sich mit Wilhelm Schuch verband. Von den alten blieben Stänzel, Amberg und seine Frau und Mad. Schulz.

Mehrere gingen ab, entfremdet durch das regellose Betragen des Directors, das oft in Pöbelhaftigkeit umschlug. Charlotte Brandes sah sich nachgesetzt, indem er seine Schwägerin, geb. Jacquemain, die eigentlich nur Tänzerin war, bevorzugte*). Brandes, der mehrmals mit Schuch zerfallen war, blieb in Berlin zurück**), als jener sich zur Reise nach Danzig rüstete. Antusch soll ihm gleichfalls nicht gefolgt seyn***). Später verließ ihn auch selbst Wilhelm Schuch†).

Die Zahl der Freunde des Directors wurde immer geringer und die der Gläubiger immer größer, so daß sie nicht mehr befriedigt werden konnten. Döbbelin sah unter solchen Umständen kein langes Bestehn seiner Anstellung voraus und bewarb sich heimlich um ein Privilegium zur Errichtung einer neuen Bühne. Dies wurde kundbar und dem getäuschten Schuch zur Zeit hinterbracht. Er aber, einer glücklichen Sorglosigkeit hingegeben, glaubte nicht den Mittheilungen und vergeblich gewarnt, traute er

*) Als dieselbe als Sophie im Hausvater, eine Lieblingsrolle der Charlotte Brandes, ausgepfiffen wurde, so gerieth Schuch in solche Wuth, daß er aus den Culissen dem Parterre die Hetzpeitsche zeigte. Brandes II, 66.

**) Da Brandes eine Zeitlang vergeblich auf eine Anstellung bei einer anderen Bühne wartete, so gerieth er in Verlegenheit, obwohl die Theaterschriftstellerei ihm einigen Gewinn brachte, und er wurde unterstützt von Ramler, von dem in Königsberg verstorbenen Hofpostdirector v. Madeweis und dem nachherigen Schauspieldirector Großmann.

***) Den Tadel des Königsberger Rezensenten, daß einer der bejahrteren Schauspieler sich vernachläßige, während der Senior, nämlich Stänzel, immer denselben Fleiß zeige, würde man sonst auf ihn beziehn.

†) Seit 1769 befanden sich neben Wilhelm Schuch und seiner Frau in Hamburg bei Ackermann die Familien Amberg und Labes.

auf Döbbelins glattzüngige Ausreden. Er erkannte stets erst dann den Schaden, wenn er sich im Deficit der Kasse zeigte. Als Alles zur Abreise nach Danzig bereit war, besetzten Leute, die zuvor bezahlt seyn wollten, sein ganzes Zimmer. Als gewandter Künstler wußte er sich zu helfen, entschlüpfte durch eine Nebenthüre und wurde erst wieder entdeckt, als er im Reisewagen unter den Verwünschungen der Betrogenen davoneilte *).

Von seinem Aufenthalt in Preußen 1766 sind wir weiter nicht unterrichtet, als daß neben Tragödien und Balleten zwei Lausonsche Festspiele gegeben wurden **).

Die Stücke welche in Danzig und in Königsberg im folgenden Jahr dargestellt wurden, werden wohl so ziemlich dieselben gewesen seyn. Die von J. J. Kanter herausgegebenen „Königsbergsche Gelehrte und Politische Zeitungen" 1767 enthalten eine fortlaufende Beurtheilung der Vorstellungen die am 21. October 1767 begannen und am 1. Febr. 1768 geschlossen wurden. Leider sind nicht die Namen der Spielenden beigesetzt und in vielen Fällen können nicht einmal die Darsteller der Hauptrollen bestimmt werden. Stänzel und die Neuhoff scheinen vornämlich geglänzt zu haben, deren erstes Erscheinen als Orosman in der „Zaire" imponiren mußte. An mehreren Abenden wurde Kirchhoff schmerzlich vermißt, wenn auch sein Nachfolger Reichard Löbliches leistete. Döbbelin wird als Zamor getadelt, obgleich der Recensent nur zu loben versprach. Er erinnert an einen englischen Schauspieler, der nach einem Bericht „die Versammlung mehr durch eine wohl gemäßigte Lebhaftigkeit als durch übertriebene Heftigkeit in Aufmerksamkeit erhielt, dies sey das Meisterstück eines Schauspielers, Ungestüm und Affectation das Gegentheil." Die Marwood von Madam Schuch gespielt „ist hier noch nicht vorzüglicher gesehn." In der Wahl der Stücke war

*) Brandes II. S. 62.

**) Am 18. Jan. 1766 folgte auf ein Vorspiel von Lauson das Trauerspiel „Alexander der Große" und ein neues Ballet von Jacquemain. Am 24sten Jan. stellte Lauson in einem Vorspiele die Philosophie in den elysäischen Feldern als Bewunderer des Philosophen zu Sanssouci dar und nach dem Trauerspiel „Semira" ward Jacquemains Ballet: „die Höllenfahrt des Orpheus" aufgeführt.

man glücklich und einige werden dreimal mit Beifall vorgeführt. Harlekinaden kommen gar nicht vor und der Beurtheiler rügt alles Grimassirte, das hie und da ihm aufgestoßen. Er schilt die Dame, die als die Bürgermeisterin Breme mit einem Bart erschien, er nennt die Personen in der Holbergschen Comödie Grotesken, die in Callots Geschmack gezeichnet sind. Der Advokat „Patelin" erscheint ihm als eine bloße Farce, die er ungeachtet des vorzüglichen Spiels nicht gut heißen kann. Trauerspiele nach dem Französischen wurden noch gern gesehn. Unter den deutschen Originalstücken (von älteren gefiel „Canut", denn „Döbbelin-Canut that das Seinige") wurden die Stücke von Weiße besonders ausgezeichnet. Selbst die Darstellung der „Poeten nach der Mode" wurde mit Beifall gekrönt, obwohl die Beziehungen wohl dem größeren Theil des Publikums unbekannt waren wie bei der Posse „der Bocksbeutel." Jenes Lustspiel ist nämlich eine Satire auf die dichterischen Parteikämpfe zwischen Bodmer und Gottsched. „Romeo und Julie", „Crispus" wurde mit ungemeinem Beifall aufgenommen, eben so „Amalie." Hier liest man: „Auch der Pöbel war stille" und die Tragödie ward „wiederholt mit dem Beifall, als wenn sie noch kein Zuschauer gesehn hätte." Die dramatischen Arbeiten Königsbergischer Dichter fanden Anerkennung, von v. Hippel „Der Mann nach der Uhr", „Herr und Diener", „Die ungewöhnlichen Nebenbuhler" von Jester, „die junge Indiane in." Zu bedauern war es, daß die Titelrolle nicht von Charlotte Brandes gespielt wurde, für die der Verfasser sie bestimmt hatte. — Gesang gab es gar nicht. Tanz nur in den von Kindern ausgeführten Pantomimen.

Man ist beinahe zu der Annahme genöthigt, daß der Direktor in dem Memento mori, das ihm der früh dahinschwindende Bruder gegeben, eine Lehre genommen und seinen Willen dem Willen der künstlerisch begabten, geschäftskundigen, und Ordnung pflegenden Gattin untergeordnet habe. Die Leitung ist nun ihre Sorge, die glückliche Lösung ihr eifriges Bestreben. Die burlesken Stegreifstücke hielt sie nicht mehr für ein nothwendiges Uebel, die heroischen Dramen drängte sie zurück und pflegte den Geschmack, der durch Diderots Hausvater von Lessing eingeführt war. Mehr Wahrheit sprach sich in ihrer Rede aus, mit der sie die letzten Vorstellungen in Berlin beschloß, als dies bei anderen

Abdankungen der Fall war. Sie dankt den Zuschauern für den Beifall, für die Thränen, die an manchem Abende dem Spiel gezollt wurden.

Habt Dank!
Und wenn bei thränenwerthen Szenen
Auch mancher laut gelacht, er habe dennoch Dank.
Dies Lachen war nicht ernst, es war ein halber Zwang,
Es war ein unterdrücktes Weinen:
Denn mancher tapfre Mann ist ein Achill,
Der nur im Zorne weint, der nicht zu weichlich scheinen,
Nicht gern aus Mitleid weinen will,
Und wenn ihm doch die Thrän' ins Auge quillt,
Durch schnelles Lachen diese Thräne schilt. —
O wenn mein Wahn und euer Beifall mich nicht trügt,
So wissen unsre Harlekine
Den Scherz von Molierens Bühne
So gut als den Grimassenscherz.
Verlangt ihr jenen? Wohl! Ein Wink und Kolombine
Verschwindet — — —

Ueber mancherlei Theaterverhältnisse, über Eigenthümlichkeiten, welche auf der Bühne wahrgenommen wurden, über Gewohnheiten in den Schauspielergesellschaften u. s. w. sind uns charakteristische Nachrichten aufbehalten.

Von der Uebertragung der Gratie im mimischen Tanz auf die Schauspielkunst ist mehrmals die Rede gewesen. Aber auch von der Malerei sollte jene abgesehn werden. Brandes ward in der Schönemannschen Gesellschaft vom Balletmeister in folgender Weise in der körperlicher Beredtsamkeit unterwiesen: „ein Drittheil des Gesichts müsse gegen die Zuschauer gerichtet seyn, bei Hebung der rechten Hand müsse der linke Fuß und bei Hebung der linken Hand der rechte Fuß vorgesetzt werden; bei einer solchen Bewegung der Hände müsse sich erst der obere Theil des Arms vom Körper lösen, bis zu einer gleichen Linie langsam erheben und dann in der Mitte sanft biegen; hierauf würde der untere Theil und endlich die Hand in Bewegung gesetzt, welche nun mit leicht gesenkten Fingern den Inhalt des vorzutragenden Textes andeuten müsse — dies nannte er eine Schlangenlinie oder auch wellen=

förmige Bewegung. Zugleich müsse sich das Auge allemal nach der Seite, wo die Hand thätig wäre, hinlenken *)." Die Recensenten ermangelten nicht, hierin den Schauspieler zu controlliren. Als Stephanie in Danzig auftritt, so rühmt man an ihm, daß ob er auch „einen Hauptstrich seines Gestus beibehält, nämlich die Wellen- oder die Schlangenlinie, so weiß er ihn doch so unzählige Mal abzuändern, daß jeder Gestus neu zu seyn scheint **)." In einem dramaturgischen „Schreiben" an Löwe über die Leipziger Bühne vom J. 1770 wird gesagt: „Der Schauspieler muß wie der Maler, meistens nur den obern Theil des Gesichts zum Ausdruck brauchen, aus den Augen müssen Gram, Freude, Ernst, Gleichgültigkeit u. s. w. hervorleuchten und auf der Stirne ihren Sitz haben. Der Mund kann zuweilen dazu dienen, eines oder das andre zu verstärken, aber man muß ihn nur mit Vorsicht brauchen, sonst wird gar zu leicht eine Verzerrung daraus." Hiezu wird die Bemerkung gemacht, daß allerdings „der untere Theil des Gesichts schlechterdings todt" beim tragischen Schauspieler seyn müsse, aber beim komischen in lebhaftem Spiel erhalten werden könne ***).

Schon die Scheu, nicht der Wohlanständigkeit zu gefährden, rief namentlich bei den Damen auf der Bühne eine gezierte Einförmigkeit hervor. In der Schönemannschen Gesellschaft, da sie meist in kleinen Häusern spielte, war ein Dämpfen der Stimme zum Gesetz geworden, an das sich auch Madam Ackermann, die hier ihre erste Schule durchgemacht, noch für gebunden hielt. Die edle Weiblichkeit sollte sich auch in der zitternden Stimme aussprechen. Die Zittertöne nehmen sich um so unnatürlicher aus, wenn sie aus dem Munde einer Künstlerin von imponirender Gestalt, wie der berühmten Hensel, vernommen wurden. Wenn die Schauspielerinnen in ernsten tragischen Rollen erschienen, so hatten sie beständig ein weißes Tuch in der Hand †).

Wie sich gewisse Gebahungen auf der Bühne — denn das Manierirte ist leichter nachzuahmen als das Stylmäßige — leicht

*) Brandes I. S. 169.
**) Kritische Nachricht S. 34.
***) Schmid Parterre. S. 147.
†) Schröder Bd. II. II. S. 230.

fortpflanzen, zeigt sich noch jetzt, obwohl bei den sich drängenden Gästen von allen Seiten her immer Neues gesehn wird. Wenn Ackermann und Ekhof sich auch von der hergebrachten Geziertheit lossagten, so versah es doch der letztere oft durch ein pedantisches Festhalten an bestimmten Formen. Viel war sonst von Theaterspielen die Rede, wie man geschickt eingelernte Effektäußerungen nannte, die bald erschüttern bald entzücken sollten. Ein kalter Schauer überlief die Zuschauer, wenn Ekhof-Odoardo im Gespräch mit Marinelli eine einzelne Feder convulsivisch aus der Hutbesatzung riß. Viele Schauspieler thaten es ihm nach und um es ihm zuvorzuthun, begnügen sie sich jetzt nicht mehr mit einer Feder. Devrient sagt, daß sie jetzt den Hut wie eine Henne rupfen *). Bisweilen fielen die Theaterspiele sehr geschmacklos aus. Stephanie d. ä., als er in „Emilia Galotti" 1772 den Prinzen spielte, zog sich den Dolch, mit dem Emilie erstochen ist, durch den aufgesperrten Mund **). Ein Schauspieler, der im „Essex" als Salisbury den Tod des unglücklichen Grafen zu erzählen hatte, schlug bei dem Wort: „Weg flog der Kopf!" seinen Hut herab.

Im Costüm wird eine Vermittluug zwischen dem der Gegenwart und dem des Trauerspiels nothwendig seyn, weil sonst durch das Fremdartige zu leicht das Kleidsame verloren geht. Es darf nicht das antiquarisch Richtige gesucht, nur das auffallend Unrichtige vermieden werden. In dem verflossenen Jahrhundert, in dem sich die Fürsten in römischer Imperatorenrüstung mit der Allongen-Perücke in tänzerischer Gedrehtheit darstellen ließen, nahm es auf der Bühne nicht Wunder, daß Kohlhardt als Cato und Ekhof als Canut in französischen Staatskleidern erschienen. „Werden Zuschauer unsrer Tage glauben können, sagt Schröder, daß der Künstler (als Canut 1764) mit Stern und Band, einer Knotenperücke, einem goldbesetzten Federhut, einen Krückenstock über die rechte Hand gehängt, durch die bloße Kraft der Rede die Huldigungen gebot, die er empfing?" ***). Bei einer Darstellung „Richards III." erschienen Richard und seine Helden, die vom

*) Ifflands Almanach 1807. S. 37. Devrient II. S. 274.

**) Briefwechsel zwischen Lessing und seiner Frau Bd. I. S. 407.

***) Meyer Schröder. Bd. I. S. 129.

Reiten sprechen, in weiß seidenen Strümpfen, prächtigen und seidenen Kleidern, zwei sogar mit dem Hut unter dem Arm. Ebenso die Frauen, die eben von der Reise kommen, in großen Fischbeinröcken, goldnen Kleidern und hochaufgethürmtem Kopfputz" *). In der Zeit der Haupt- und Staatsactionen nannte man die Tracht, in der die Helden groß thaten, „romanische Kleider", gleichviel in welchem Zeitalter das Stück spielte. Bei ihnen sollte nicht mehr als der Begriff außerordentlicher Pracht vor Augen gestellt werden und so dachte man auch noch zu Ekhofs Zeit. Von der schwarzen Sammethose und der Perücke trennten sich die Herren eben so schwer als die Damen von der Frisur und dem Bügelrock. Eine kostbare Erscheinung muß in einem Ballet in Wien Campaspe gewesen seyn, die sich von Apelles als Minerva malen läßt mit dem Bügelrock, einem Busch von krausen Federn auf dem toupirten Haar, mit Schild und Speer **). Die Clairon suspendirte zu Voltaire's Zeit den Bügelrock. Hier war Charlotte Brandes die erste, die, wie sie glaubte, als Ariadne in echt griechischer Kleidung sich zeigte. Die Abbildungen aber lehren uns, wie sehr noch die Mode in der Wahl des Costüms für sie bestimmend war. Altfränkisches behielt man gern bei, wenn es bei Lampenlicht gut aussah, so die rothen Absätze der Schuhe, nachdem sie längst aus dem Gebrauch gekommen waren ***) Daß die Schauspieler, auch wenn sie nicht auf den Bretern standen, durch einen gewählten Anzug sich auszuzeichnen suchten, bedarf — da hier die Eitelkeit als eine Tugend anzusehn ist — kaum der Erinnerung. Vornämlich zeigte sich dies, wenn die flüchtige Künstlerschaar einen Ort verließ, den sie mit Entzücken erfüllt hatte. Auf den Koffern und Kisten der Frachtwagen thronten die Damen geschminkt und frisirt in höchster Pracht in taftnen Enveloppen mit Modehauben und Federhüten und spielten mit den Schooßhündchen, wenn sie nicht die tausend Grüße und Huldigungen gerührt zu erwidern hatten, die von allen Seiten her gezollt wurden. Aber sobald sie dem Blick der Gönner und neugierigen Beschauer sich entrückt sahen, wurde Halt gemacht und die Nacht-

*) Schmid Parterre S. 299.
**) Abbildungen im Almanach des Theaters in Wien 1774.
***) Theater-Kalender 1779. S. 224.

hauben und Kattunmäntel als Reisecostüm hervorgeholt, bis wieder kurz vor dem Einzuge in eine Stadt eine überraschende Metamorphose erfolgte *). Oft, besonders wenn es auf Eile ankam, sparten die Directoren wie Ackermann und Schuch nicht und ließen die Gesellschaft durch Extrapostwagen befördern, oft aber wurden die Fahrten auf die wohlfeilste Weise besorgt. Auf einer Reise kurz vor Danzig stießen die Damen bei der Entdekkung, wer ihr Kutscher wäre, einen Schrei des Entsetzens aus und fühlten den Fluch, der auf ihrem Wirken als einem unehrlichen Gewerbe ruhte, mehr als je. Schuch nämlich, da bei dem Kriegstreiben es an Fuhrwerken fehlte, hatte sie durch den Scharfrichter einige Meilen fahren lassen **). Auf den Zügen nach Danzig und Königsberg richteten sich die Gesellschaften so ein, daß sie dort im Anfange Augusts eintrafen, weil der besuchte Domnikmarkt für das theatralische Geschäft so ergiebig war, als etwa der Kieler Umschlag, daß sie in der Universitätsstadt vom Herbst ab noch den Januar spielten, um hier den Tag der preußischen Königskrone und den königlichen Geburtstag, von der Akademie und der deutschen Gesellschaft durch eine Feier verherrlicht, festlich zu begehn. Bisweilen nahmen sie ihren Zug auch nach Städten, die sie nach dem Privilegium nicht zu besuchen hatten, nämlich auf Einladung anderer Principale, so spielte Ackermann auf dem Theater von Lepper in Warschau, Schuch auf dem von Nicolini in Braunschweig.

Wenn viel Unbequemlichkeiten bei der umherschweifenden Lebensweise sich auch nur durch Humor und gute Laune überwinden ließ, so war die Behandlung, die in den bessern Truppen die Untergebenen von Seiten der Directoren erfuhren, durchaus anständig. Mit Strenge wachten diese über den moralischen Lebenswandel. Schuch verstieß mitleidslos eine Verwandte, die aus den Armen des Verführers reuig zu ihm zurückkehrte, Ackermann entließ die Wolfram, geborne Ohl, wegen einer fürstlichen Liebschaft. Einen mütterlichen Schutz fanden die elternlosen unvermählten Schauspielerinnen bei der Directrice. Sie wohnten mit

*) Brandes I. S. 240.
**) Ebendaselbst S. 278.

ihr zusammen und waren stets unter ihren Augen, an die sie Liebe und Dankbarkeit fesselte. Döbbelins zweite Gattin wurde so von Madam Ackermann erzogen. Unter den Schauspielern waren Literaten, die sie wissenschaftlich unterrichteten und oft auch für die Entwicklung ihres künstlerischen Talents sorgten. So wurde die Hensel von Stänzel und Stephanie, die Löwe von Krüger, die Ekhof von ihrem Gatten zu ausgezeichneten Darstellerinnen heraufgebildet. Häufig kam es vor, daß Schauspielerinnen die Bühne verließen, um mit Männern in ansehnlichen Staatsämtern einen Ehebund zu schließen. Die Schanspieler-Kinder mußten frühe ihr Brot erwerben. Der Balletmeister Nicolini war der erste, der eine Schaar Kinder zur Darstellung von Stücken abrichtete, in denen sie durch Miniaturmalerei der Liebe, der Verzweiflung u. s. w. die Zuschauer ergötzten. Schröder rühmt ihre Leistungen und es folgten die Directoren dem gegebenen Beispiel in diesen widerlichen, eine Zeitlang beliebten Vorstellungen *).

Wenn man von den Komödienzetteln, als gedruckten Urkunden, auf den Stand der Kunstanstalt schließen will, so wird man noch nach Lessings Zeit keine vortheilhafte Meinung gewinnen. Mögen sie sich auch noch heute nicht als stylistische Muster empfehlen, so scheinen die ältesten in ihrer Monstrosität nur für die ungebildete Menge berechnet gewesen zu seyn; man wollte ihr in frappanter Weise kundthun, es stecke der alte Kernwitz noch in den neuen Schalen, und man wollte so durch Vorspiegelung des Außerordentlichen sie ins Haus locken. Dieses war meist besser als das Aushängeschild. Nachdem Schönemann wahrscheinlich den ersten Versuch gemacht hatte, 1740 durch Nennung der Schauspieler die Anziehungskraft der Ankündigung zu vermehren **), stand man wieder davon ab und der Gebrauch wird erst seit 1777 allgemeiner und seit 1780 herrschend. Da man Zettel, nur mit „Heute" bezeichnet, mehrmals zu gebrauchen pflegte, so konnte

*) Schink schrieb 1780 Stücke für eine solche Truppe, die aus lauter Kindern bestand, für „das Müllersche Kinder-Institut." Plümicke S. 342.

**) Lisch a. a. O. Seite 105. Der Comödienzettel aus Schwerin vom 14. Sept. 1740 enthält die Namen: Hr. Ackermann, Mad. Schröder, Hr. Ekhof und Hr. Heytrich (Heyderich), der gleichfalls den ersten Schauspielern beizuzählen ist.

man sich nicht gut darauf einlassen, Dinge, die leicht eine Veränderung erlitten, umständlich anzugeben.

Indeß pflegte die Besetzung des Stückes nicht leicht zu wechseln und die Schauspieler beanspruchten es als ein Recht, daß, wenn sie einmal eine Rolle gegeben, sie niemand sonst geben durfte, bevor sie sie nicht freiwillig abgetreten. Das Alterniren machte viel böses Blut. Ackermann drang durch, was Schuchen nicht gelang. In Wien mußte es ein kaiserlicher Ausspruch bestimmen. Neben der Gage erhielten in einzelnen Beispielen die Schauspieler schon Spielhonorare. Als erster der Hanswurst für Schläge und Mißhandlungen, die er auf der Szene sich mußte gefallen lassen. In Wien ward ein Preis-Courant aufgesetzt, wie viel er für jede Ohrfeige, jeden Fußtritt berechnete. Aber auch die Ohrfeige im Essex wurde dem Helden bezahlt *). Der Director Koch bewilligte, um die komische Operette in Gang zu bringen, den Sängern eine Belohnung für jeden Abend. Die Begünstigung von Benefiz-Vorstellungen wurde schon seit 1757 dem einen oder andren Mitgliede zugestanden **). Das Publikum beschenkte die Schauspieler großmüthig als liebgewordene Gäste. Ackermann erhielt ansehnliche Hochzeitsgeschenke.

Das Kapitel von Theaterverfolgung kann aber auch noch von Mitte des 18. Jahrhunderts ab nicht als ein Vacat übergangen werden. Eine engherzige Censur macht sich schon hie und da bemerklich. Bald sollen es politische, bald religiöse Gründe seyn, die ein Verbot nothwendig machen. Am 13. Oct. 1735 läuft bei dem Magistrat in Rostock eine Beschwerde ein, als dort eben Schauspiel-Vorstellungen stattfinden, vielleicht von Seiten des russischen Consuls: „wie über die Comödie von Danzig, wovon auch auch schon das Projekt nichts tauge, viel übles Gesprächs entstehe, sie sey Stanislauisch und verstoße wider den Kaiser von Rußland" ***). In Danzig werden gegen die Aufführung von Brawes „Freigeist" Schwierigkeiten erhoben. An Sonn- und Feiertagen muß das Theater geschlossen bleiben, wenn auch die Ferien in der Adventszeit verkürzt werden. Löwe bedauert, daß Gel-

*) Devrient II. S. 207. Blümner S. 100.

**) (Schmid) Chronologie S. 192.

***) Lisch a. a. O. Seite 104.

lert der Religionsspötterei verdächtigt sich einschüchtern ließ und für das Theater zu schreiben bald nachließ. In Danzig nahm man Anstand, in ein 1764 erscheinendes Gesangbuch Lieder von Gellert aufzunehmen, weil er ein „Komödiendichter" wäre *). Um so mehr, als man eine Stelle in einem Lustspiel, (vom verschobenen Halstuch eines Mädchens) übel vermerkte. Dem Schauspieler Uhlich ward in Frankfurt a. M. das Abendmahl verweigert und 28 Jahre später dem Schauspieler Wersich, der als Mitglied der Schuchischen Gesellschaft, fern von ihr, in Danzig starb. Als dieser das Nachtmahl von einem Geistlichen verlangte, so erhielt er den Bescheid: „Wem er so lange gedient hat, dem mag er ferner dienen!" und er schloß die Augen, ehe zu einem anderen Geistlichen geschickt werden konnte **).

Was nun die Satanskapellen anbelangt, wie im Anfange des 18. Jahrhunderts Frischmuth - Fuhrmann die Schauspielhäuser nannte, so waren diese, wenn sie nicht für den Pomp von Opern-Vorstellungen berechnet waren, gar schmucklos und wollten auch sonst in keinen Vergleich mit dem Opernhause in Berlin treten. Die Beschränktheit und die damit in allem Uebrigen verbundene Begränzung war es aber, die die Theaterlust concentrirte und auf dem Spiel des Schauspielers ruhen ließ, nicht zerstreut von dem des Maschinisten. Das Imposante, dessen Eindruck sich mit jeder Wiederholung schwächt, klingt meistens nicht in der Seele nach. „Jedes feinere Stück, sagt Schröders Biograph, hat mich auf dem kleinen Theater des Haymarkets von den nämlichen Schauspielern mehr befriedigt als auf den größren von Drurylane und Coventgarden." Derselbe ist geneigt, bei Schröder auf die Entwicklung seiner Kunstgröße einen Einfluß dem Schauspielhause in Königsberg zuzuschreiben, das in akustischer Hinsicht nichts zu wünschen ünrig ließ. Schröder erinnerte sich nie eine Bühne betreten zu haben, wo es dem Schauspieler so leicht geworden wäre, verständlich zu bleiben" ***).

Das 1797 abgebrannte Theater, nur etwas über 100 F.

*) Löschin Geschichte Danzig. Bd. II. S. 287.

**) (Mohr) Königsbergsches Theaterjournal für 1782. S. 16. „Mittheilung aus der Theaterzeitung von Danzig."

***) Meyer Schröder Bd. I. S. 30.

lang, war von sehr einfacher Anlage ohne Giebel, mit abgewalmten Dach. Die Zierde von außen waren ionische Pilaster *), die in meist gleichen Abständen je zwei Fenster über einander (an der Längenseite waren es meist blinde) von einander trennten. Nur die Ost- und Nordseite des Gebäudes lagen frei an der Straße und an jener zeigten sich neben dem Haupteingang zwei Nischen. Ueber das Innere berichtete v. Baczko **): „Das Parterre ***) enthält sechs Reihen Sitze und faßt höchstens 300 Personen. Der unterste Rang enthält 15 Logen †), zwischen den Logen des obersten Ranges befindet sich der Guldenplatz; gleich hinter demselben der Achtzehnerplatz und dann noch höher der Zweisechserplatz." Zu den tadelnden Bemerkungen, daß das Gebäude von außen nur dürftig verziert, oftmals für die Menge der Zuschauer zu klein sey, fügt er noch hinzu: „auch ist das Proscenium nicht mit einem Bogen, sondern mit einem wolkenförmigen Schnörkel geschlossen." Daraus erwuchs, wenn auch für das Auge, doch für das Ohr kein Nachtheil, wie der glaubwürdige Bericht Schröders lehrt.

Das Schauspielhaus, das Ackermann 1765 in Hamburg auf dem Platz des alten Opernhauses in 5 Monaten erbauen ließ, war größer, mit dem Anbau 131 F. lang, aber auch von bescheidenem Ansehn. Im Innern fand man ein schräg laufendes Parterre mit Bänken und ein ovales Amphitheater mit geräumigen Logen. Dafür daß das Haus 20,000 Thlr. kostete, war die Bühne übel genug gerathen, die in der Anlage verpfuscht mehrfacher Abänderungen bedurfte †). Von dem Theater („zur kalten

*) Die Kapitelle waren von Sandstein, von denen ein Paar noch unter den Grundsteinen gefunden wurden bei Aufräumung des Platzes zum Erbau der altstädtschen Kirche im Jahr 1836. Eine Zeichnung des alten Theaters liegt mir vor, die, wahrscheinlich bei einem Reparaturbau, von einem Zimmermann F. Iwentz 30. Aug. 1793 gefertigt ist.

**) Versuch einer Geschichte und Beschreibung der Stadt Königsberg. 1788. S. 191.

***) „Bei einer Redoute, sagt derselbe, wird das Parterre mit zusammengefügten Bretern belegt, welches alsdann gemeinschaftlich mit dem Theater den Redoutensaal bildet."

†) Auf der oben genannten Zeichnung nur 14 Logen.

††) Schmid Chronologie S. 238. Theater-Kalender 1775. S. 104. Meyer Schröder Bd. I. S. 140.

Asche"), das Franz Schuch d. ä. in Breslau baute, nachdem so lang im Ballhause gespielt war, weiß man nur so viel, daß 1782 für die Wäsersche Truppe ein neues errichtet wurde. Dasjenige, welches Franz Schuch d. j. in Berlin in der Behrenstraße erbaute, war klein, unbequem und unschicklich *).

Die Logen scheinen ursprünglich für die vornehmen Zuschauerinnen angelegt gewesen zu seyn. Das Parterre war der erste Platz für die Herren. In den alten Theatern in Paris und noch im Opernhause Friedrichs II befand sich mitten im Parterre ein bestimmter Raum für den König und seine Umgebung. Das Parterre repräsentirte noch lange die stimmgebende Macht und die Schauspieler rangen vornämlich nach der Gunst der Männer, die hier sich versammelten, um über den Werth und Unwerth der Darstellungen zu entscheiden. Schon in der Mitte des Jahrhunderts finden wir aber, daß Herren den Damen in den Logen Gesellschaft leisten.

Die Bühne hatte behufs mancher Harlekinaden eine besondere Einrichtung. Auf Nicolini's Pantominen-Theater erhielten sich im Vorgrunde die beiden Häuser, von wo aus die Komiker ungesehn die Handlung belauschten, um im entscheidenden Moment durch die offenen Thüren hervorzutreten. Eine Abbildung des Theaters von Bourgogne vom J. 1630 zeigt uns schon dieselbe **).

Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts ist der große Vorhang allgemein. Um die Schwierigkeit des Aufziehns zu vermindern, beschränkte man sich auf eine Breite der Bühne von 30—35 F.

Auf die Tiefe der Bühne gab man um soviel mehr und meinte dadurch in malerischer Beziehung zu gewinnen. Man bedachte nicht, wie durch das Culissen-Spalier und das Soffitengehänge das Auge beleidigt wird und nur durch Breite und Nähe der Hinterwand dem Decorationsmaler das Mittel gegeben wird, sich als Künstler zu zeigen.

Unter Decorationen verstand man ehedem Alles was durch

*) Plümicke S. 252.

**) Mitgetheilt im Allgemeinen Theater-Lexicon. Bd. II. Taf. 6. Meyer Schröder Bd. I. S. 268. Wenn die Thüren nicht nothwendig waren, wurden sie mit Bildern geschlossen. Brandes II. S. 22.

Einrichtung und Anordnung zur charakteristischen Verzierung der Bühne gereichte. Als das Theatergerüst nicht mehr als eine architektonische Zierde den Augen sich darstellen konnte, wurde es drappirt und die bemalten Vorhänge hatten mehr den Zweck zu verdecken, als die Szene zu vergegenwärtigen, in der sich die Handlung begiebt. Die Malerei suchte den Geschmack der Hautelistapeten mit den barocken Figuren und den Coypelschen Schäfereien nachzuahmen. Man begnügte sich eine Szenenveränderung dadurch anzudeuten, daß man eine gelbe mit einer grünen Draperie vertauschte, wenn die Handlung früher im Zimmer und später im Grünen spielte. Brandes trat noch in Osnabrück auf einem Theater auf, wo bei der Waldlandschaft auf jeder Culisse „ein weidendes Schaf nebst einer zierlich gemalten Stockrose und im Prospect Bäume, unter welchen einige Personen lustwandelten", erblickt wurden *).

Der früher genannte Nicolini, der Scharfsinn und mechanisches Geschick besaß, um die mannichfachen Vorrichtungen zu den Pantomimen auf seinem Theater selbst anzugeben und zu ordnen, weckte in Deutschland als der erste Sinn für Theatermalerei. Schon der Harlekin Quartal, der außer den Künstlern seines Fachs auch einen Antoine Pesne zum Freunde hatte, war Landschaftsmaler. Es ist anzunehmen, daß er bereits auf Beobachtung der Perspective und Annahme eines Gesichtspunktes im Decorationen-Gemälde gedrungen haben wird. In Provinzialstädten befand sich die Theatermalerei noch lange im Zustande der naivsten Kindheit. Erst in unserem Jahrhundert wurden die Culissen der Stuben als Theile einer seitwärts laufenden Mauer gemalt, was freilich dem untersten Theile nach nicht möglich ist.

Die classischen Tragödien verlangten keinen Decorationswechsel. Eine um so schwierigere Aufgabe wurde aber oft dem Maler gestellt, um Alles das auf der Hinterwand neben einander anzubringen, was die Einheit des Ortes wahrscheinlich machen sollte oder Gemächer zu erfinden, die eins und alles bedeuten konnten oder Vorhallen, die zu den verschiedenartigen Gebäuden führen sollten. In Voltaire's „Orest" soll sichtbar seyn, „der Meeresstrand, ein Holz, ein Tempel, ein Palast, ein Grabmal und in

*) Brandes Bd. II. S. 124.

der Ferne Argos." In Derschau's „Pylades und Orestes" wird ein Saal verlangt, „welcher auf der einen Seite an den Dianentempel, auf der anderen an den königlichen Palast stößt."

Man nahm in Hauptstädten Historienmaler zu Hülfe zur Anordnung von Gruppen und scenischen Aufzügen. Als Brawe's Brutus 1770, Stephanie d. ä. gab die Hauptrolle, in Wien gespielt wurde, zeichnete sich die Vorstellung durch die von einem Maler gestellten Gruppirungen vortheilhaft aus *). Die Hauptfiguren befanden sich vorn, die unwichtigeren Personen in der Entfernung. Malerischer stand zu Shakspears Zeit der Held des Stückes weiter zurück und im Proszenium die gemeinen Krieger vorn zu beiden Seiten; die nicht für die Tiefe berechnete Aufstellung — denn störende Verschiebungen sind hier für die Mehrzahl der Zuschauer unausbleiblich — zeigte sich in einer flachen Curve.

Eigenthümlich sind die Theater unter freiem Himmel in Gärten, deren Sitze Rasenbänke, deren Culissen und Hinterwände Hecken sind. Auf diesen Sommerbühnen wurden oft von vornehmen Kreisen Komödien und Tragödien aufgeführt. Stücke der Gottsched sollten auf dem Landsitz einer vornehmen Dame 1759 auf einem zu dergleichen Ergötzlichkeiten oft benütztem Theater mit natürlich grünen Culissen gegeben werden. Göthe's Fischerin wurde in Tieffurth auf einem solchen Theater gespielt. Da es Kochen 1750 in Leipzig an einem Theater fehlte, so benutzte er ein solches und setzte auf den Komödienzettel „Im E. Richterschen Garten auf dem lebendigen Theater" **). Döbbelin bediente sich in Berlin gleichfalls eines und hub seinen Prolog mit dem Gruß an: „Willkommen im Grünen!" Auch in Preußen waren Theater der Art in Gärten angelegt und auf dem Gute Stenken bei Tapiau ist eines noch vorhanden.

---

*) Schmid Parterre S. 223.
**) Blümner S. 81.

Beilage zur dritten Abtheilung.

Fünf Komödienzettel zwischen 1742 und 1777.

I.

L'ERRORE INNOCENTE DELLA FEDELTA *).

Der unschuldige durch aufrichtige Treue begangene Fehler, Oder: Die durch den Neid der Morgenröthe vor der Zeit getrennte Liebe des Cephalus und der Procris **). Sonsten: Das heroische Schäfer-Paar. Mit Arlequin einem lustigen Jägerburschen, wunderlichen Schäferknecht, lächerlichen Liebesavanturieur und seltsamen Leichen-Ceremonienmeister bey dem Tode der unvergleichlichen Procris ***), wird heute als ein aus dem Ovidio entlehntes Schäferstück durch die von Ihro Königl. Majestät in Preußen privilegirte Hof-Comödianten aufgeführt werden. Es haben sich jederzeit sinnreiche Gemüther gefunden, welche die Schwachheiten und Fehler im Lieben nicht allein entdecket, sondern auch ihre niederträchtig und unanständige Art in solchen Farben abgeschildert, daß diese Ausschweifungen billig verabscheuet werden sollten. Dieses war des vortrefflichen Italienischen Poeten Taßi vornehmster Zweck, als er sein Arcadien beschrieben, darinnen er fast jeden Hineinsehenden seine bey sich hegende Fehler ohne Schminke und Heucheln zeigte. Eben dieses war auch sonder Zweifel das Absehen des weltbekannten Ovidii,

*) Der Zettel war abgedruckt in der Hartungschen Zeitung 1828. Beilage zu Nr. 66. Auf einer Abschrift MDCCII. Wenn ungewöhnlicher Weise eine Jahrzahl auf dem leider! verlornen Original stand, so war sie MDCCXLII. Da wir wissen, daß Hilferding im Jahr 1742 den Preis des ersten Platzes auf 1 Fl. 7½ Gr., des zweiten auf 22½ Gr. setzte (im Jahr 1743 auf 1 Fl. und auf 15 Gr.) so haben wir in Uebereinstimmung mit anderen Nachrichten von der Hilferdingschen Direction das Jahr 1742 anzunehmen.

**) Plümicke S. 169. führt Cephalus und Procris (das Sujet sonst als Oper behandelt) als eines der von Eckenberg und Hilferding gegebenen Stücke auf.

***) Dieselben Harlekinspäße wurden wohl in verschiedenen Hauptaktionen eingeflochten. So wurde die von Samson und Delila 1731 in Hamburg gegeben „mit Arlequin einem lustigen Jäger, Hochzeit-Bitter" u. s. w.

dessen Arbeit Anlaß gegeben dieses Schauspiel aufzuführen und zwar in einem wohlausgearbeiteten PASTORELLE. Den Innhalt dieses Gedichts zu melden wird vor überflüßig gehalten, indem in dem edlen Königsberg die Gelehrsamkeit ihren Wohnsitz aufgeschlagen, folglich die Erfindungen derer Poeten nicht unbekannt sind. Die mit vielen Unkosten angeschafften Auszierungen werden zeigen, wie viel man sich angelegen seyn läßt ein hohes und geneigtes Auditorium zu vergnügen; und ist gar nicht zu zweifeln, daß das Gehör wegen der wohlgesetzten Reden, wohleingerichteten Poesie und angenehmen Lustbarkeiten, nicht weniger das Auge wegen der vielfältigen Machinen und vorkommenden Veränderungen der Schaubühne, die gehörige angenehme Wirkung eines sinnreichen Zeitvertreibes finden wird. Unterredende Personen: Cephalus, ein edler Jäger, versprochener Bräutigam der Procris, eine edle Jägerinn, Tochter des Damötas, eines vornehmen Schäfers. Cliton, ein reicher Schäfer, verliebt in Procris, nachmaliger Liebhaber der Orithia, eine vornehme Schäferinn, versprochene Braut des Cliton, verliebt in Cephalum. Aurora, Göttin der Morgenröthe, verliebt in Boreas, Gott der Winde, verliebt in Orithia. Phöbus Gott der Sonnen, verliebt in Aurora. Clarisse, der Procris lustiges Jägermädchen, verliebt in Cliton, nachmalige Braut des Arlequin, des Cliton lustiger Jägerbursch. Morpheus, Gott des Schlafs. Jäger und Schäfer. Vorkommende Auszierungen und Veränderungen der Schaubühne: 1. Eine angenehme Gegend, in welcher der Diana Opferhaus zu sehen. Vor demselben stehet ein von Felsen erbauter Opferaltar. 2. Indem die Jäger und Jägerinnen, Schäfer und Schäferinnen unter einer angenehmen Musik opfern, zertheilet sich das Opferhaus und stellet den Monden vor. 3. Eine bergichte Gegend, in deren Mitte eine Steinhöhle, in welcher Cephalus der Ruhe geniesset, nachgehens verwandelt sich selbe auf Befehl der Aurora in 4. Einen angenehmen Garten, in dessen Mitte ein erhabenes Gerüste, welches mit denen 12 Stunden des Tages und der fliegenden Zeit gezieret, um dem schlafenden Cephalo die ihn bestimmten Glückseligkeiten zu zeigen. 5. Ein angenehmes Thal, wo die Jagd durch Erlegung eines Hirschen geendigt wird. 6. Eine lustige Gegend, in welcher die Schäfer ihre Schaafe weiden. 7. Eine Grotte, in welcher durch Aurora der schlafenden Procris viele Erscheinungen von der ver-

meynten Untreu des Cephali vorkommen. 8. Eine mit vielen Bäumen umgebene Gegend, in welcher Cephalus aus Versehen die Procris ermordet. 9. Die Grabstätte der Procris, mit Urnen und Statuen verziehret, bei welcher Arlequin der Procris mit seinen Leichenbegleitern die letzte Ehrenrede hält. 10. Ein aus den Wolken kommender Schein, welcher sich zertheilet und den Namen der Procris zeiget. NB. Mad. Mignon betritt heute zum ersten Mal die Schaubühne, und wird sich in der Person der Aurora zeigen. Von Mons. Mignon und Mad. Mignonin wird ein Schäfertanz aufgeführet werden, durch welchen sie sich bestmöglichst zu insinuiren suchen werden *). Die Nach-Comödie ist aus dem Französischen Moliere entlehnet, und betittelt sich: Le Mari Confundu. Georg Dandein, oder der verwirrete Ehemann. Der Schauplatz ist im Altstädtschen Junkergarten **). Eine Loge von No. 1. 5. 6. 7. 8. 12. in welcher 6 bis 7 Personen Raum ben haben gilt 3 Thlr. Von No. 2. 3. 4. 9. 10. 11. worinnen 4 bis 5 Personen gemächlich Raum haben, 2 Rthlr. Der Premier-Platz 5 Achthalber. Der Second-Platz 3 Achthalber, und der letzte 1 Achthalber. Die Billets sind bey dem Entrepreneur der Comoedie im Palmbaum ***), in der vordern Vorstadt, zu bekommen. Der Anfang ist praecise um 4 Uhr. NB. Heute und morgen ist das letzte Schauspiel in diesem Jahr.

II.

Mit allergnädigster Bewilligung werden heute die von Ihro Königl. Majestät in Preussen privil. Hof-Comödianten ein schönes und durch und durch lustiges Scherzspiel aufführen, welches den Namen führet:

*) Die Tänzer sind wahrscheinlich der Balletmeister Mion und seine Frau (sie heirathete nachmals Brunian), welche in Straßburg auf dem Ackermannschen Theater 1757 tanzten.

**) Nach der Uebersetzung im dritten Bande der „Schaubühne englischer und französischer Comödianten. Frankfurt 1670" oder nach der Bellhenschen Uebersetzung.

***) An den Krüger im Palmbaum verpfändete Hilferding die Privilegiums-Urkunde.

†) Als „Hundertjähriger und närrischer Komödienzettel" war derselbe abgedruckt in: „Erstes Extra-Narren-Blatt zum Königsberger Freimüthigen."

Pantalon Alchymista, Oder: Der Tochter Witz hat oft die Macht, des klügsten Vaters ausgelacht.

Mit Hanswurst einem lächerlichen Lehrjungen, poßirlichen Kupler, sinnreichen lebendigen Gemählde und andern Schaden listig erfundenen Eulenspiegel.

Nachricht. Dieses Lustspiel ist eine Erfindung unsers Arlequins welcher in diesem Stück die Rolle eines Italienischen Pantalons bestmöglichster massen wird zu spielen wissen: Er ersuchet also die sämmtlichen Liebhaber des Schauplatzes sich bei zeiten einzustellen, dieweil heute ohndem zum letzten mahl in diesem Jahr die Schaubühne eröfnet wird.

Es rücket nach und nach die werthe Zeit heran,
Da man Geschenke giebt und Wünsche sagen kann.
Drum wünschet Arlequin als Pantalon, heut allen,
Das zum Neujahrs-Geschenk, was ihnen mag gefallen.
Den frommen Männern wünscht er auch ein frommes Weib,
Den bösen Weibern Furcht, den Jungfern Zeitvertreib,
Den Alten Ruh und Fried, den Jungen Lieb und Leben,
Und den Zufriednen wird der Himmel alles geben.
Die Gönner stellen sich nur häufig bey uns ein,
Der ganze Arlequin soll ihr Geschenke seyn.

Unterredende Personen. Pantalon ein Alchymist und Vater der Lucinda. Anselmo ein alter Kaufmann, Vater der Angiola. Leander ihr Bruder. Octavio ein begüterter Edelmann. Capitain Bombenspeyer ein närrischer Liebhaber. Scapin Bedienter des Octavio. Hanswurst Diener des Pantalon. Lisette Stubenmädchen der Lucinda.

Nach geendigtem Schauspiel werden einige sehenswürdige Stücke im Balanciren zum Vorschein kommen.

Den völligen Beschluß macht ein niedliches Schäferspiel in gebundener Rede, genannt: Das Band *).

NB. Der Schauplatz ist im Altstädtischen Gemein-Garten. Der Anfang wird um 5 Uhr seyn. Auf den Logen giebt die Person 5 Achthalber. Wer aber ein Loge aparte haben will,

*) Das Band, ein Schäferspiel in einem Aufzuge, von M. Gellert. Leipz. 1744. Dasselbe ist in seine „Lustspiele Leipz. 1748" nicht aufgenommen.

zahlet einen Ducaten. Der erste Platz ein Gulden Preuß., der zweite einen halben Gulden und der letzte einen Achtehalber.

Die Bediente werden ohne Bezahlung nicht eingelassen. Wer sich beim Eingange nicht aufhalten will, kann in der Tragheimischen Fleischbäncken-Gasse in des Mahlers Herrn Rhoden Hause bis Nachmittags um 3 Uhr die Billets abholen laßen. Es wird hiemit bekannt gemacht, daß alle Tage andere Billets ausgegeben werden, worzu gehorsamst einladet, Anna Christina Ohlin.

Heute zum letzten mahl im Jahr 1747.

III.

Mit Erlaubniß einer hohen Obrigkeit wird heute Mondtag den 28. Octobr. 1771 die, von Sr. Königl. Majestät in Preußen allergnädigst general-privilegirte Schuchische Gesellschaft unter der Mit-Direction des Herrn v. Kurtz aufführen: Ein ganz neues hier noch niemals gesehenes Lust-Spiel in 3 Akten, Welches durch künstliche Vermischungen von lebhaften Versen und muntrer Prosa, wohlgesetzten Gesängen und Tänzen, ein beliebtes comisches Ganzes vorstellet betittelt!

Die Insel der gesunden Vernunft oder die doppelte Untreue,

verfertiget von dem, durch seine Serva Padrona allhier wohl belobten Wiener Acteur. Der Preißwürdigen Stadt Danzig dedicirt.

Heute erscheinen auf der hiesigen Schaubühne zwo Menschenbilder, die von denen Personen, worunter sie gerathen, nichts als die Gestalt und Stimme gemein haben. Man sieht sie vor wilde Leute an, befindet aber, daß Sie, wahre Philosophen der Natur, und ihre Insel, die Insel der gesunden Vernunst, zu nennen. Aber wie possierlich ist ihr erster Auftrit, und Bekanntschaft mit den Sitten unsrer Welt! Sie haben keine Kenntnis von Respect, Complimenten, Ceremonien, und den Zierlichkeiten des menschlichen Umgangs. Sie staunen alles an, und machen sich von dem, was Sie sehen, die abentheuerlichsten und possierlichsten Auslegungen. Wenn man Ihnen die Gegenstände erklärt, so erbittern sie sich über die Ausschweifungen der Europäer, richten und schelten in beißenden und stachlichten Ausdrücken, aber auf eine Art, die auch einen Milzsüchtigen durch Lachen erschüttern möchte. Möchten

doch alle Critici, die denen Menschen verbiethen, aus vollem Herzen zu lachen, heute gegenwärtig seyn, um zu sehen, was ein lächerlicher gemeiner Ausdruck würckt, wenn er von der wahren Pantomime der Augen, der Gebehrden und Stellungen begleitet wird, sie würden hören, daß ein bäuerischer Scherz, wenn er der Natur gemäß vorgebracht wird, auch den allerwitzigsten Mann ins Gelächter ausbrechen läst, eben deswegen weil der Scherz natürlich ist. Da unser Wilde sich bey einer ansehnlichen Hof-Staat aufhält, so bekömt er auch Kenntnis von der großen Welt, geißelt mit seiner Zunge jedermann, und nach seinem Ausspruch sind wir nicht so weise, wie wir uns einbilden, doch vergiebt man ihm alles, weil er uns unaufhörlich zu lachen macht. Der Verfasser macht hiebey bekannt, daß er, die beyden französischen Comödien, Arlekin der Wilde, und, die doppelte Unbeständigkeit, bey seinem Plan genutzet, allein der französische Arlequin ist zu sinnreich, und redt die Sprache des Hofes, unser Wilde aber ist wild in Sitten trägt sein Herz auf der Zunge, und spricht dreist und unerschrocken, von den Thorheiten der Städte und Höfe. Mit einem Wort die wehrtesten Zuschauer werden sich nicht allein heute in der Insel der gesunden Vernunft, sondern auch in einer Insel von Ergötzichkeiten und Vergnügungen befinden.

Das Stück spielet auf dem Schloße des Gouverneurs von der Colonie, fängt sich frühe an und endigt gegen Abend. Der Verfasser stellet die Haupt-Rolle vor, und hoffet, durch Anwendung aller Kenntnisse, die er vom wahren comischen besitzt, in der Achtung seiner hohen und geneigten Gönner eine Stuffe Heute höher zu steigen. Joseph v. Kurtz.

Das Einlage-Geld ist wie bey denen Sing-Spielen gebräuchlich. Der Schauplatz ist bekannt. Die Person zahlt in einer Loge 2 Gulden 12 Groschen, par Terre 1 Gulden 18 Groschen auf dem zweyten Platz 24 Groschen, und auf dem letzten Platz 12 Groschen. Der Anfang ist mit dem Schlage fünf Uhr NB. Aufs Theater wird Niemand gelassen.

IV *).

Mit Bewilligung einer hohen Obrigkeit wird heute auf der hiesigen Schaubühne ein Deutsches Schauspiel vorgestellt werden. Genannt:

Der blinde Ehemann Oder: Die tugendhafte Frau.

Unterredende Personen: Die Fey Oglivia. Der Prinz. Astrobal, der blinde Ehemann. Laura, seine Frau. Crispin, des Prinzen Stallmeister. Florine, seine Frau und Schwester der Laura. Marottin, stummer Kammerdiener des Prinzen.

Ein guter Freund hat dieses Stück aus Leipzig anhero gesandt, weil selbiges daselbst mit dem allergrößten Beyfall ist beehret worden, so daß es bey der ersten Vorstellung achtmal en suite ist wiederhohlet worden. Man findet in selbigem die Ausdrückungen der deutschen Sprache mit denen Characters so natürlich vereinet, als in einem Stücke zu finden, so jemals auf der Bühne ist vorgestellet worden. Eine Fey, die aus Eiferſucht so weit der Rache den Zügel läßt, daß sie das Kind ihrer Nebenbuhlerin im Mutterleibe blendet, von dem Verhängniß aber wegen dieser grausamen That mit dem Verlust ihrer Schönheit bestraft worden; in der Laura findet man ein Muster tugendhafter Frauen, welche ihren, obgleich blinden Ehemann auf das zärtlichste liebet, und die bey allen Proben der Verführungen tugendhaft bleibet, und dadurch ihrem Ehemann sein Gesicht wiederbringet. In der Person der Florine siehet man das Gegentheil, nämlich eine leichtsinnige Frau, die ihren auf eine geschickte Art zu betriegen weiß. Soviel hat man nur mit kurzem von diesem Stück sagen wollen, damit der Zusammenhang und die Entwickelung einem gnädigen und hochgeneigtem Auditorio desto angenehmer bey der Vorstellung vorkommen mögen. Zu mehrern Vergnügen wird ein musicalisches Divertissement das Stück beschließen. Wir schmeicheln uns dabey, daß wir durch unsern Fleiß und Ausarbeitung

*) Der Zettel ist etwa vom October 1771. Das als ein, wie man glauben machen will, neues Stück angekündigte Schauspiel ist von dem bereits 1750 verstorbenen Johann Christian Krüger, wurde schon 1747 zu Hamburg aufgeführt und ist unter dem einfachen Titel: „Der blinde Ehemann, Lustspiel von drei Handlungen" in der von Löwen zu Leipzig 1763 herausgegebenen Sammlung: „Krügers Poetische und Theatralische Schriften" gedruckt.



diesem schönen Stück auch hier den Beyfall zu erwerben, welchen es in Leipzig erhalten. Die Auszierungen der Schaubühne ist ganz neu und stellet vor, einen Theil von dem Garten des Astrobals, nebst dessen Garten-Haus.

Den Beschluß macht ein extra lustiges Nachspiel.

Der Schauplatz ist in dem bekannten Comödienhause, wo ehedessen die Fechtschule gestanden. Die Person zahlet in der Loge 2 Tympf, par Terre 1 Gulden, auf den andern Platz 18 Groschen, auf den dritten Platz 12 Groschen, und auf den letzten Platz 6 Groschen. Der Vorhang wird präcise halb fünf Uhr eröffnet und 8 Uhr geschlossen.

V *).

Heute 1777 wird die von Sr. Königl. Maj. in Preußen allergnädigst general privilegirte Schuchische Gesellschaft aufführen:

Eduard Montrose,

ein ganz neues hier noch nie gesehenes Original-Trauerspiel in Prosa und 5 Aufzügen von Herrn Capitain Dierecke.

Personen:

Lord Suffolck, ...	Herr Stenzel.
Miß Jenny Suffolck, dessen Tochter .	Madame Ackermann.
Lord Eduard Montrose, ...	Herr Wersich.
Lord Carl Surrey, ...	Herr Ackermann.
Lord Daremby, ...	Herr Flögel.
Wilton, Bedienter des Montrose .	Herr Schultz.
Polly, Bediente der Miß Suffolk, .	Madame Henrici.
Ein Officier, ...	Herr Porsch der ältere;
Wache.	
Bediente und andere Personen.	

*) Der Verfasser O. F. Diericke (sic) stand bei dem Infanterie-Regiment v. Stutterheim in Königsberg und ließ das genannte Trauerspiel 1774 daselbst im Druck erscheinen. Die Spielenden Herr und Madame Ackermann sind Karl Ackermann und seine Frau eine geborne Schuch.

Der Anfang der Handlung ist mit Untergang der Sonne, und währet bis zum Anbruch des Tages.

Den Beschluß macht: Das von unserm Balletmeister Hrn. Boltolini verfertigtes grosses pantomimisches Ballet, betittelt: Die Maskerade.

Der Schauplatz ist in der Schiblitz im weissen Pferde. Der Anfang ist ganz zuverläßig mit dem Glockenschlage 3 Uhr.

Die Person zahlet, wie bey Opern gebräuchlich, in den Logen 2 fl. 12 gr. Auf Parterre 1 fl. 18 gr. Auf dem zweyten Platz 24 gr. Und auf dem letzten 12 gr.

Bey Comödien zahlen die Persohn in den Logen 2 fl. Auf Parterre 1 fl. 12 gr. Auf dem zweyten Platz 18 gr. Und auf dem letzten 12 gr.

NB. Eine aparte Loge kostet 1 Ducat. Wer eine von die 2 Logen hinter einander, von beiden Seiten verlanget, muß Vormittage bestellt werden, neben dem Fischer-Thor bekommt man zugleich den Schlüssel dazu.

Vierte Abtheilung.

Begründung eines deutschen National-Theaters in der letzten Regierungszeit Friedrichs II.

Schauspiel- und Operndichter Jester. Theater-Directrice Caroline Schuch.

Mit dem siebenjährigen Kriege und mit dem Tode Gottscheds und Gellerts verliert Leipzig die bis dahin behauptete hohe Stelle in der Poesie. Der Ruf der Leipziger Bühne von Veltens Zeit herab war für immer dahin. Unter den deutschen Theatern erhebt sich dagegen Berlin zu namhaftem Ansehn und Hamburg bewahrt seit Ackermann's Zeit und noch lange nach Schröder's Tod den Ruhm einer echten Pflanzschule für die dramatische Kunst.

Die Classicität der Bühne, die Gottsched auf einem falschen Wege zu erstreben suchte, erkannte man in der Stiftung eines Nationaltheaters und in stehenden deutschen Schauspielergesellschaften. Immer unabweislicher sprach sich die Sehnsucht danach aus.

Für Hamburg trat ein Zwischenreich seit 1767 ein, zu glänzend, als daß man bei dem Anfang ein nahes Ende hätte befürchten sollen. Ekhof, Borchers und Böck, die Hensel, nachmalige Seyler, die Löwe und die Mecour wirkten zusammen auf dem neu eingerichteten Theater, das von drei Männern Seyler, Tillemann und Bubbers mit Aufopferung eines großen Vermögens in gediegener Pracht hergestellt war. Ackermann gab das Directorat auf und mit der stillen Betrübniß, daß es seinem Streben nicht möglich gewesen, gleichzeitig soviel ausgezeichnete Kräfte zu gewinnen, trat er in die Reihe der angestellten Schauspieler. Schröder, vor seinem Abschiede von der Hamburger Bühne, wohnte mit Erbauung der Probe der Eröffnungs-

vorstellung bei und war entzückt von der mit Künstlersinn ausgeführten Decoration. Das Geschick eines aus Frankreich verschriebenen Maschinenmeisters versprach den Forderungen an das Aeußerliche zu genügen und die von Löwe zu haltenden Vorlesungen die geistige Entwicklung der Künstler zu fördern. Den am ersten Abend gehaltenen Prolog und Epilog hielt Lessing des Druckes werth und er selbst schrieb in wöchentlichen Nummern die unübertreffliche Dramaturgie. Wie ganz anders klingt in den ersten die Ankündigung des Unternehmens und in den letzten der Erfolg, der in eine Täuschung sich auflöst! „Der süße Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, ist schon wieder verschwunden.“ Meyer sagt: die Entstehung der Lessingschen Dramaturgie veranlaßt zu haben „ist das einzige bleibende und unsterbliche Verdienst der Unternehmung Seylers und Tillemanns.“ Sie dauerte nur zwei Jahre und nicht ein Jahr hatte sie das Ansehn einer Musterbühne. Kein deutscher Dichter ist durch sie geweckt oder zu neuen Erzeugnissen begeistert, das Talent keines mimischen Künstlers ist durch sie zum glücklichen Durchbruch gekommen*). Das Repertoir ist um nichts gewählter als das anderer Directoren. Das Ballet sollte zur Ehre des guten Geschmacks abgeschafft werden, aber schon im ersten Jahr ließ man nicht allein Tänzer (und nicht die besten), sondern auch Luftspringer auftreten. Nicht allein Uebersetzungen, sondern auch die mittelmäßigen Originalstücke der Gottsched kamen zur Aufführung und daneben wurde „Patelin“ und „der Herzog Michel“ gespielt. Eine der bedeutsamsten Erscheinungen „Minna von Barnhelm“, in welcher Ackermann als Paul Werner glänzte, ward in zehn Wochen nur fünfmal gegeben, während dieses Lustspiel in Berlin das Glück eines Schauspieldirectors machte.

Ein Nationaltheater sollte errichtet und der Principalschaft ein Ende gemacht werden, weil diese nur zu lange „eine freie

*) Nicht erfüllte sich das Wort des Prologs

Hier reift — —, ich weissag' es,
Ein zweiter Roscius und ein zweiter Sophokles.

Wenn die Schauspielkunst in Hamburg „ihr Athen“ fand, so verdankte sie dies den Bemühungen Ackermanns und seiner Nachfolger, die Directoren und Schauspieler zugleich waren.

Kunst zu einem Handwerk herabgesetzt?" Lessing übersah es, daß ein Schauspieler immer das Theater leitet, wenn er auch als Regisseur neben dem Director steht, denn er entscheidet über Möglichkeit und Unmöglichkeit. Der Einseitigkeit wird durch die doppelte Geschäftsführung nur wenig vorgebaut und durch zwei Rechthaber wird der Künstler in der Ausführung nur beirrt und gewinnt nicht an Freiheit. Mit stehenden Bühnen verhält es sich oft wie mit stehenden Wassern. Die Erfahrung lehrt, daß Principale entschlossener das Neue ergreifen und durchsetzen, als die Hoftheater, auf denen bei dem größeren szenischen Aufwand ein Fiasco als ein größerer Schaden erscheint.

Das Streben nach einem Nationaltheater, das in Hamburg und Wien und überall erstrebt, ersehnt und erseufzt wurde, ging von verschiedenen Wünschen aus, indem man über den Begriff eines Nationaltheaters nicht im Klaren war. Einige waren der Meinung, es bestehe darin, daß dem Herumziehen der Schauspieler ein Ziel gesetzt und dem deutschen Theater die Mittel gewährt würden, in einem bestimmten Ort sich eines beständigen Aufenthalts zu erfreuen. Die Nation, so wähnte man, könnte und würde ihre Künstler schützen und sie davor bewahren, ferner bettelnd umherzuwandern, wenn von obenher den französischen Comödianten die Unterstützung versagt würde. Wenn man die Abschiedsreden liest, durch welche die Schauspieler sich dem geneigten Andenken empfehlen, so findet man, daß meist derselbe elegische Ton sich durch alle hindurchzieht in Betrachtung ihres unstäten Weilens und der mißlichen Aussicht zur Erlangung des Bürgerthums. Die deutsche Schauspielkunst nannte man eine vogelfreie Kunst. Man war überzeugt, daß sie der schirmenden Großmuth der Fürsten sich bald würdig erzeigen würde, wenn sie der unsichern Stellung sich enthoben sähe. Als in Danzig ein Lustspiel der genannten Hensel aufgeführt wurde, die Mitglied der kgl. Großbritannischen Hofbühne in Hannover geworden, so brachte man auf einem Comödienzettel 1779 Worte aus einem von ihr gesprochenen, an die Königin von England gerichteten Prolog zur Kenntniß. „Ein so mächtiger Schutz, sagte sie, war unserem Schauspiele nöthig, um es aus dem Staube hervorzuziehn, aus dem es durch tausend Vorurtheile seiner eignen Nation niedergedrückt noch lange sein Haupt emporzuheben, vergebens würde versucht haben, nöthig

um den herrschenden unpatriotischen Geschmack am Ausländischen patriotisch werden zu sehn. Zwar ist unsere Bühne noch nicht, was sie seyn könnte, allein bei dem fast allgemeinen Mangel an Aufmunterung würde es einem Wunder gleich kommen, wenn sie mehr wäre als sie ist. Wie sie aber so viel hat werden können, das verdient Bewunderung." Beim Grabe einer in Königsberg verstorbenen Schauspielerin werden die Freunde um ein Thränenopfer gebeten,

was wär
Der armen Schauspielkunst wohl sonsten zur Belohnung,
Die in Teutonien ohne eigne Wohnung
Herumzieht!

In einem in Königsberg verfaßten Lobgedicht auf zwei Darsteller in einer Operette, wird der Wunsch ausgesprochen, daß Andere in gleicher Vollendung sich ihnen anschließen mögten

Und dieser Wunsch, wann geht er in Erfüllung?
Wann, Schauspielkunst, dich deutscher Boden nährt,
Die Wanderschaft verbeut und Unterstützung
Der Patriot gewährt.

Viele fanden den Begriff Nationaltheater darin, daß von der Bühne her das Große der heimatlichen Geschichte verkündigt und begeisternde Liebe für das Vaterland geweckt werden sollte. In dieser Absicht wollte J. E. Schlegel einen „Otto von Wittelsbach" schreiben, nachdem er durch seinen „Herrmann" sich Beifall erworben. Babo's „Otto von Wittelsbach", und Törring's „Agnes Bernauerin" so wie dessen „Caspar Törringer" erschienen in Bayern, um in engerem Kreise die Zuschauer zum Patriotismus anzufachen. Diese Trauerspiele wurden aber an allen Orten mit gleichem Enthusiasmus aufgenommen und würden es seyn, wenn auch die Szene der interessanten Handlung England und Frankreich gewesen wäre. Das für deutsche Gesinnung Erweckliche in diesen Stücken gab nicht die Entscheidung, denn Klopstocks Hermanns-Trilogie, die Kaiserdramen aus der hohenstaufenschen Dynastie, von verschiedenen Dichtern uns vorgeführt, haben auf dem Theater nicht Platz gegriffen. Shakspears vaterländische Tragödien haben bei den Deutschen nicht geringere Geltung, wenn auch Geschichte und Local sie mehr für Engländer

eignet und bei diesen steht der „Lear" nicht höher als der „Hamlet," wenn jener auch ein englischer König ist. Selbst ein conventionell gehaltenes Lustspiel widerstrebt darum nicht, wie manche Beispiele darthun, der Verpflanzung auf fremde Bühnen *).

Den Namen eines deutschen Nationaltheaters erwirbt sich die Bühne, die die Werke deutscher Dramatiker zur Darstellung bringt und von dem Einfluß fremdländischer Bühne sich frei zu machen strebt. Wie Calderon's „Leben ein Traum" ein charakteristisch spanisches Stück ist, wenn es auch in Polen spielt', so kann der deutsche Geist auch in den Reden wehn, die der Dichter englischen und französischen Helden in den Mund legt.

Zu dem, was mit Recht Nationalbühne heißen kann, sehen wir im früheren Abschnitt nur das Vorbereitende, in diesem das glücklich Durchdringende und im künftigen das mit Meisterschaft Ausgeführte.

Der Kampf zur Veredlung der theatralischen Genüsse wurde mit Kraft und Begeisterung gekämpft. Ein Pfand des damals Errungenen hat sich indeß auf unsrer Bühne nicht erhalten. Seit mehr als fünfzig Jahren mag „Miß Sara Sampson" nicht mehr gegeben seyn und keine der Nachbildungen, keines der älteren Stücke Lessings. Die Schauspiele von Weiße, die unsere Vorfahren mit Bewunderung erfüllten, sind dem jetzigen Geschlecht nicht mehr dem Namen nach bekannt. Die Weiße-Hillerschen Operetten sind nur als Curiositäten den Freunden der Geschichte der Musik hie und da noch vorgeführt. Die Melodien, die einst an allen Orten, in allen Kreisen, wie Weber's Jungfernkranz gesungen wurden, sind bis auf den Nachhall als verklungen anzusehn. Dagegen sind die theatralischen Erzeugnisse, die unmittelbar auf diese folgten, einem großen Theil nach noch nicht zurückgestellt. Wie „Minna von Barnhelm" sind Bretzner's „Räuschchen", Iffland's „Jäger" noch nicht aus dem Repertoir gestrichen, wie

*) Das Lustspiel „die Schachmachine", das Beck nach dem Englischen bearbeitete, gehört zu den ältesten, die sich auf der Bühne behaupten, was um so mehr zu verwundern ist, da nicht der zehnte Theil der Zuschauer weiß, was es mit der Schachmaschine, die dem Stück den Namen gab, für ein Bewenden hatte.

sehr auch die in ihnen geschilderten Sitten von den unsrigen abweichen. „Der Doctor und Apotheker“ von Stephanie und v. Dittersdorf gefällt noch jetzt. Alle diese kernhaften Rokoko-Poesien gewinnen noch mehr, wenn man sie im alten Costüm erscheinen läßt und sie nicht, wie das eine Zeitlang üblich war, durch theilweise Modernisirungen verzwittert. Daß sie länger in Achtung blieben, haben wir uns nicht dadurch zu erklären, daß sie jünger sind als die vorhin genannten, sondern dadurch, daß sie als deutsche Erfindungen auf dem deutschen Breterboden mehr Haltung gewonnen. Nur das Eigenthümliche und das Selbstgeschaffene, wie die Jugendwerke Goethe's und Schiller's, bestehn, während das Fremde mit dem Modegeschmack wechselt. Die viel bewunderten Uebertragungen und Bearbeitungen nach Mercier und Sedaine, nach Goldoni und Gozzi, nach Cumberland *) und Colman sind beinahe vollständig gewichen. Nicht weniger die meist ohne Kenntniß des Englischen nach prosaischen Uebersetzungen zurechtgemachten Shakspeariana **).

Män wäre versucht, eine Einwirkung der Lessingschen Dramaturgie auch auf die späteren Theaterverhältnisse in Hamburg anzunehmen, wenn die Darstellung der Schakspearschen Tragödien mit dem „Hamlet“ zuerst in Hamburg den Durchbruch erfahren hätte. Allein „Hamlet“ wurde drei Jahre früher schon in Wien gegeben, dem „Macbeth“ vorher gegangen war ***). Nachdem „Hamlet“ in Hamburg 1776 und Berlin 1777 die Szene verherrlicht hatte, wurde er in Königsberg und Danzig sofort gegeben †). Im J. 1782 bezeichnet ein Königsberger Theater-

*) Cumberlands „Jude“, wird uns nur noch durch Gastspieler in Erinnerung gebracht.

**) „Gasner der Zweite“ nach „Zähmung der Widerspenstigen“ von Schink, „Die Quälgeister“ nach „Viel Lärm um nichts“ von Beck. „Hannibal von Donnersmark“ nach den „lustigen Weibern von Windsor“ von Brömel, das „Testament“ nach dem „Londner Verschwender“ von Schröder u. s. w.

***) Almanach des Theaters in Wien 1774. Das Kärnthner Theater machte den Anfang, dem das kaiserliche, das Burgtheater, erst nach einem halben Jahr folgte.

†) Als Hamann im Englischen Herdern unterrichtete, so fing er mit ihm den „Hamlet“ zu lesen an und der Eindruck war bei diesem so mächtig, daß er seitdem unter allen dramatischen Dichtern Shakspearen am höchsten hielt. Herders sämmtliche Werke. XX. S. 70.

recensent das Trauerspiel als „ein Lieblingsstück des Publikums", so daß er zur Empfehlung nichts hinzuzufügen brauche, selbst wenn der Dichter weniger bekannt und berühmt wäre*). Nach „Hamlet" erschien „der Kaufmann von Venedig" auf der Bühne, in Hamburg 1777, in Danzig 1780, nach diesem „Lear", in Hamburg 1778, in Danzig 1781 nach diesem „Macbeth" (in verschiedenen Uebersetzungen) in Berlin 1778, in Danzig 1781.

Lessing sprach mit Betrübniß aus: die Wielandsche Uebersetzung „ist kaum fertig geworden und niemand bekümmert sich mehr darum." Er erlebte es aber noch, daß der Erfolg ihn eines Andern belehrte. Nicht anders als Faust und Don Juan wurde „Hamlet" populär. In Deutschland wurden Tarokkarten gefertigt, deren Bilder Szenen aus „Hamlet" waren. Brockmann in Hamburg und Berlin stellte den Typus des Hamlet für alle Schauspieler fest. Hier und dort wetteiferten Plastiker, Zeichner, Kupferstecher und Stempelschneider um die Ehre, seine Gestalt zu verewigen. Im Dezember 1777 stellte Brockmann zwölf Mal den Hamlet mit der allgemeinsten Bewunderung dar und wurde durch Hervorruf und durch Empfang einer auf ihn geschlagenen Medaille belohnt, eine Auszeichnung, die vor ihm keinem Bühnenkünstler zu Theil geworden**). Im deutschen Stück legte Schröder die Wielandsche Uebersetzung zu Grunde und Ekhof stellte den Geist dar***). Nur damit die Aufführung des „Hamlet"

*) (Mohr) Königsbergsches Theaterjournal. 1782. S. 118. Ueber die Zeit, in der die Stücke in Danzig und Königsberg erschienen sind, kann nur nach Comödienzetteln und Recensionen geurtheilt werden, jene sind aber nicht vollständ'g vorhanden nnd diese enthalten so vereinzelte Nachrichten, daß ein Früher oft anzunehmen, wenn auch nicht nachzuweisen ist. Selbst die Angabe des ersten Mals ist auf Comödienzetteln trüglich. Die Sammlung der mir vorliegenden Comödienzettel von Danzig heben mit 1771 an, von welchem Jahre ab Plümicke das Verzeichniß der auf der Kochschen und Döbbelinschen Bühne zu Berlin erschienenen Stücke giebt. Die Schauspiele „Othello", „Maaß für Maaß", „Heinrich IV." „Richard II.", die in Berlin und Hamburg 1775–1778 dargestellt wurden, scheinen nicht zu uns herüber gekommen zu seyn.

**) Bei Plümicke S. 292. In (Bertrams) Litteratur- und Theater-Zeitung 1778. I. S. 6. liest man, daß der Gastspieler sich in Berlin dreißig Mal in der Glanzrolle gezeigt habe.

***) Meyer Schröder I. S. 290.

würdig vor sich gehn konnte, wurde das Theater in Lübeck 1778 erweitert und umgestaltet. Als eine Wirkung der Shakspearschen Stücke sah man es an, daß in Leipzig der Geschmack an der Operette, die über das französische Tragödienthum den Stab gebrochen, wieder sank. In Danzig wurde „Hamlet" bei erhöhten Preisen gegeben. Auf dem Comödienzettel lesen wir: „Schon lange erwartet das Publikum die Vorstellung des Hamlet."

Durch die bühnengemäße Zuschneidung, die nach der jedesmaligen Geschmacksrichtung zu verschiedener Zeit eine verschiedene seyn muß, hatten die Shakspearschen Tragödien viel zu leiden. Man gab ihnen ein versöhnendes Ende, um einen Theil der Leichenschau dem Publikum zu ersparen, oder man ließ den Tyrannen seinen Uebelthaten gemäß schaurig enden, um auch das poetische Erkenntniß mit dem Schlußsatz „wie recht ist von Rechtswegen" zu versehn. In „Lear" wird die Art, wie sich der Alte mit den Töchtern abgefunden, nur erzählt und das motivreiche Vorspiel in eine leicht überschlagene Vorrede geschoben, im „Hamlet" strich man Anfangs die Todtengräberszene*) als ein störendes Zwischenspiel, in „Macbeth" sogar die Hexenszenen. „Macbeth" glaubte man dagegen intressanter zuzustutzen durch Einschaltung einer Liebesgeschichte. Vielleicht war es der Vergleich zwischen der Bearbeitung dieser Tragödie von dem jüngern Stephanie und der von Bürger, die den Professor Pörschke in Königsberg bestimmte, seine Ansicht über die ursprüngliche Vollkommenheit (abgesehn von allen Commentatoren) niederzuschreiben**). Sie ist beachtungswerth und darf hier als eine Stimme, die bei uns wahrscheinlich schon im verwichnen Jahrhundert laut wurde, um so weniger übergangen werden.

„Vielleicht findet man, sagt er, in keinem Gedichte mehr als hier, daß wahre Dichterschönheit bloß in der Form enthalten sey." Unter Form aber versteht er die poetische Ausbildung der Charakter, die „ursprünglich gemeine Wesen" seyn und zu großen und

*) Hier theilte man Garrick's Ansicht.

**) Ueber Shakspeare's Macbeth. Königsberg 1801. Der Verf. widmet sein Buch einem Manne, der einst seine Erklärungen angehört, wahrscheinlich einem ehemaligen Universitäts-Schüler.

erschütternden Gestalten erhoben werden. „An sich war Macbeth ein Mensch, wie wir alle Tage sind.“ In Stephanie's Bearbeitung fehlen die Hexen (darum aber nicht übersinnliche Erscheinungen, wie der Geist des erschlagenen Königs Duncan); nach Pörschke liegt darin eine treffende Wahrheit, wie Einer, der im blutigen Kriegshandwerk sich abmüht, für böse Eingebungen leicht empfänglich ist. „Shakspeare belebt um sich die ganze Natur; bald ist sie ihm im Bunde mit dem guten, bald mit dem bösen Willen.“ Die erste Szene ist ein Blick in die Wüste, in der die Stoffe zu der künftigen Welt vorgebildet werden. Die Hexen sagen „Schön ist häßlich, häßlich schön!“ dies ist der Refrain der graunhaften Ballade. Das empfindet Macbeth und sein erstes Wort ist:

Solch häßlich schönen Tag erlebt' ich nie.

Alles in der Rede der Hexen wird als bedeutungsvoll erklärt, das Morden schmutziger Thiere, der Vorsatz, einen Mann um des verhaßten Weibes willen zu verderben, der abgeschnittene Daumen eines Verunglückten *). Duncan tritt in Macbeths Schloß. Mit rührender Freundlichkeit ladet das Schloß ein, „dieses (lügenhafte) Bild der Gastfreundschaft und Sicherheit. So lächelt die Natur, so schweiget Meer und Luft vor dem Ausbruch des Orkans oder des Erdbebens.“ „Sobald Lady Macbeth den Gipfel ihrer Boßheit betreten hatte, so stand sie still, da Macbeth noch immer fortschritt. Er ist durch seinen Meuchelmord groß geworden.“

Zerstückt ist nur die Schlange, nicht getödtet:
Ganz steht sie auf, und unser armer Grimm
Bleibt in Gefahr vor ihrem frühern Zahn.

Der Königsmörder wird zum tückischen, blutigen Tyrannen. „Mußte er von der Hand des edelsten Mannes fallen im Heldenkampfe mit den Waffen in der Hand? Auch Lady Macbeth, ohne die nie Duncan ermordet, nie der Fluch über das Königreich ge-

*) Kröte die im kalten Stein
Tag und Nächte dreißig ein (ein und dreißig)
Schwitzte Gift im Schlafe aus.

„Wer erkennt nicht in der Kröte die böse Natur Macbeths, die auch vielleicht eben so viele Jahre in der Finsterniß seines Wesens mit der vollen Fähigkeit zu Verbrechen geschlummert hatte?“

kommen wäre, starb wie viele schuldlose Weiber. Die Humanität wird unsre Frage beantworten und unsre Zweifel lösen." Diese verabscheuet bei Vertilgung des Frevlers „fruchtlose, die Menschheit schändende Martern. Was für Ansprüche auf Humanität dürfte wohl jene Veranstaltung (nämlich in Stephanie's Bearbeitung) machen, wodurch Lady Macbeth in den Flammen ihres Schlosses umkommen mußte." Aber „mußte Macduff den abgeschlagenen Kopf auf das Theater bringen? Unserm Gerechtigkeitsgefühle wäre es zu wenig gewesen, von Macbeths Bestrafung nur zu hören. Eine doch nur in unserer Einbildungskraft bestehende, für den Getödteten gleichgültige Vergrößerung der Strafe."

Im Jahr 1781 „als ein neues, hier nie gesehenes Trauerspiel" wurde „Macbeth" in Danzig aufgeführt. Shakspear ist auf dem Titel genannt, aber nicht Stephanie. Der König Duncan tritt nicht auf, sondern der Geist des bereits erschlagenen. Macduffs Gattin ist zu einer liebreizenden Tochter Gonerill geworden. Das zärtliche Verhältniß zwischen ihr und Fleance wird durch die Dazwischenkunft Macbeths gestört, der auch für die Schöne empfindet. Demnach ist es billig, daß dieser von der Hand der Gattin stirbt, die aber nicht den Ungetreuen strafen will, sondern im wüsten Traum des Somnambulismus ihn umbringt*). Nach den auf dem Komödienzettel angegebenen Decorationen in den einzelnen Akten spielt die letzte Scene im Schloß, „welches zuletzt, da es von den Feinden angezündet worden, nach und nach einstürzt."

Als 1777 Schröder in Hannover eine Reihe von Vorstellungen gab, forderte er Bürgern auf, die Hexenscenen zu verdeutschen, da er mit ihnen den „Macbeth" zur Darstellung bringen wollte. Dieser ging darauf ein, fühlte aber bald den Drang, weil die Wieland-Eschenburgsche Uebersetzung ihm nicht genügte, das Trauerspiel in einer neuen Schrödern zu übergeben, zum Theil nach den von ihm selbst vorgeschlagenen Veränderungen.

*) Das Ungereimte empfand man schon damals. Gomperz in seinen „Kritischen Bemerkungen" über die Schuchischen Vorstellungen in Danzig 1781 sagt: „Wer Shakspears Macbeth aus der Stephanieschen Umarbeitung lernen wollte, der würde die vortreffliche Statue der Mediceischen Venus nach einer ungerathenen Gypsform beurtheilen."

Während er daran arbeitete, war, „so mancher liebe andere Macbeth erschienen“ und Bürger meinte, daß man auf seinen, der 1784 herauskam, nicht Rücksicht nehmen würde*). In Hamburg fand die erste Aufführung 1799 statt mit den von Bürger nachgedichteten Hexenchören, die in Handschrift in die Hände seiner Freunde kamen. Bürger verlangte, daß sie „nicht nach Willkühr von schlechter Declamation geradebrecht, sondern wie musikalische Recitative nach Noten gegeben“ würden. Der seit 1778 bei dem Schröderschen Theater angestellte Componist Stegmann hatte sie glücklich gesetzt und seine Musik hatte den Vorzug des Fließenden und Singbaren vor der genialeren eines Reichardt voraus**).

Pörschke schrieb einen Anhang zum dramaturgischen Werklein über Bürgers Macbeth und zeigt, wie alle Abweichungen nur aus mangelhaftem Verständniß des Originals entsprungen seyn und fügte hinzu: „soviel Gerechtigkeit wenigstens sollten wir doch dem Shakspeare erweisen, zu glauben, er habe nie ganz blind verfahren.“ Er tadelt auch die verdeutschten Hexenreime, weil der Uebersetzer „wie auf einem Triumphwagen zu erscheinen gedachte.“

In Danzig wurde 1781 zuerst „Macbeth“ in der Stephanischen Umgestaltung gegeben und 1796 als „ein hier noch nicht gegebenes historisches Schauspiel“ in der Bürgerschen. Auch hier wurden die Hexenszenen gesungen, denn an der Kasse waren die Chöre der Hexen käuflich. Von Bürgers Uebersetzung war man hie und da abgewichen, wie dies nicht nur das Personenverzeichniß, sondern die letzte Dekoration darthut. Pörschke rügt es bei Bürger, daß der Hauptheld auf dem Theater stirbt und auf „rollenden Wogen sich in die Hölle herabgezogen fühlt.“ Er würde noch unzufriedener gewesen seyn mit der Beibehaltung des Stephanieschen Effektschlusses, denn auf dem Komödienzettel lesen wir: „der fünfte Akt schließt sich mit dem Einstürzen des königlichen Saals auf Macbeths Schloß.“ Wie Stephanie hielt es irriger Weise auch Bürger für gut, den König Duncan den

*) Bürgers sämmtl. Schriften von Reinhard. Bd. IV. S. 237. Nachdem Stephanie d. j. den Macbeth 1774 herausgegeben, machten sich bald darauf an das Trauerspiel Wernicke, Fischer, Wagner.

**) Meyer Schröder Bd. I. S. 317.

Zuschauern zu entziehn, dessen Ermordung um so tiefer erschüttert, als er auf der Szene durch Gnadenbezeigung den argvollen Feldherrn sich zum Dank verpflichtet.

Lessing mochte wohl die Hoffnung hegen, daß, nachdem sich Shakspear in der Gunst des Theaterpublikums Bahn gebrochen, auch seinen Trauerspielen die verdiente Anerkennung werde zu Theil werden. Dem war aber vorerst nicht so. Es giebt eine Anerkennung, die als ehrfurchtsvolle Scheu sich offenbart, die aber darum ihre fruchtbare Wirkung nicht verfehlt, ob sie auch selbst zurücktritt.

Der Director Koch eröffnete in Berlin 1771 seine Bühne mit „Sara Sampson" und dieses Stück erhielt sich noch in der Gunst des Publikums, als 1772 „Emilia Galotti" erschien.

Ein so großer Unterschied, als zwischen Lessings dramatischen Studentenarbeiten und „Miß Sara Sampson" ist zwischen ihr und „Emilia Galotti" und endlich zwischen diesem Trauerspiel und „Nathan dem Weisen" wahrzunehmen. Bei den Genien giebt es kein schrittweises Vorrücken zu dem Ziel und so auch nicht zu dem, das der Dichter sich gesteckt hatte, zu der Verkörperung philosophischer Begriffe, die in lebensvollen Beispielen auf der Bühne vor Augen gestellt werden sollten. Der Verfasser der „Emilia Galotti" wurde der deutsche Schakspear genannt. „Wenn wahr so viel heißt als Shakspear, so mag es seyn. Man nenne mir ein Stück, das so viel Mitleid, schreckenvolle Erwartung, Verachtung, Abscheu, Zuneigung, Gewogenheit darbietet, so warmen Antheil vom Anfang bis zu Ende zu nehmen zwingt, als dies, und es soll mir auch shakspearisch heißen" *). Man zweifelte und irrte nicht, daß die Emilie, die einer Desdemona und Julia an die Seite gestellt werden könne, zur Erfindung ähnlicher Trauerspiele begeistern müsse. Ohne der Originalität im Fernsten zu nahe treten zu wollen, erinnerte man hie und da Anklänge an Früheres entdeckt zu haben und rühmte besonders die größte Einfalt in dem beneidenswürdigsten Reichthum. „Wer kann, wie Lessing, so unwillkührlich willkührlich sprechen lassen, als seine verschiedenen Personen", man bewunderte die Abweisung alles Un-

*) (Schmid) Ueber einige Schönheiten der Emilia Galotti. Leipzig 1773.

natürlichen *) in der ganzen Oeconomie und bemerkte, daß die rechte Oeconomie sich auch in der wörtlichen Bedeutung bewähre, denn „wie in der Minna von Barnhelm der Gastwirth den Zuschauer in das Gasthausleben, so führe ihn in der Emilia Galotti der Maler in das fürstliche Cabinet ein.“ Lessing erkannte das Untheatralische männlicher Charaktere, die ein weiblich leidendes Wesen darthun, wie in der „Sara“ sowohl Sampson als Waitwell. In der „Emilia“ ließ er dagegen in Orsina ein Weib mit männlich philosophischem Geist auftreten, in jeder Art größer als die Marwood. Nach einem Recensenten in Danzig verbindet Lessing in dem Trauerspiel „französischen, englischen und atheniensischen Geschmack. Das Zärtliche und Religiöse der Franzosen ist in der Emilia vereinigt, das shakspearische ist in der Orsina zu erkennen, und was hätte ein atheniensisches und römisches Parterre zum Stoicismus des Odoardo gesagt?“ **). „Emilia Galotti“ wird als ein Stück erkannt, das für die Darstellung berechnet sey, während „Ugolino“ und „die Hermannsschlacht“ nur von Kunstrichtern gelesen würde.

Allein der Erwartung entsprach im Anfange keineswegs der Beifall des Publikums. In Berlin wurde „Emilia Galotti“ im J. 1772 nur neunmal gegeben. In Dresden hatte das Trauerspiel 60 Zuschauer, während Möller's Spektakelstück „Waltron“ 500 versammelte. In einem Prolog auf der Döbbelinschen Bühne hieß es:

Auch Lessings Conti geht nach Brot.

Obgleich sonst die große Menge gern die Götter der Erde von ihrer Glorie entkleidet sieht, so hielt sie sich diesmal fern und nur die Vornehmen und Kunstkenner rühmten das Festgeschenk, das der tragischen Muse geworden. Lessing war außer sich, als Döbbelin das Trauerspiel 1772 zum Geburtstage der Schwester Friedrichs des Großen gab. Sie nahm es gut auf und veranlaßte die öftere Wiederholung ***). Der Erbprinz Carl Wilhelm Ferdinand, ein besonderer Freund der französischen Lite-

*) Wenn nicht Unnatürliches, so weist Unwahrscheinliches Schröder dem Dichter nach. Meyer Schröder I. S. 232.

**) Gomperz 1775.

***) Meyer Schröder I. S. 233.

ratur, fühlte sich gedrungen, dem Dichter seine Anerkennung schriftlich zu äußern. Ebert schrieb an ihn in freudetrunkenem Entzücken. Wieland's überströmendes Lob klang dem bescheidenen Dichter fast wie Ironie. Man verlangte eine Fortsetzung der Emilia und Lessing versprach, eine solche der Hamburgschen Bühne zu liefern *). Auf Privatbühnen wurde „Emilia Galotti" dargestellt und in Celle ließ sie sogar ein Rector lateinisch von den Schülern spielen **). Auf der großen Bühne gefiel das Stück nicht allgemein, weil man es für zu gelehrt halten mogte und weil man in ihm die anziehende Sentimentalität der „Miß Sara Sampson" vermißte.— Das leicht Bewegliche in der „Minna von Barnhelm" hatte sich schneller Bahn gebrochen. Wie auf den Schilderungen Dürer's und Cranachs erschien der Soldat sonst als das böse Princip auf der Bühne, als Raufbold oder mindestens als Bramarbas. Die Eroberer Schlesiens, besonders bei der unblutigen Einnahme Breslaus, drangen so leicht wie in die Mauern, durch ihre Liebenswürdigkeit auch in alle Herzen ein. „Sobald die Garde in die Stadt rückte, erzählt ein Berichterstatter, waren die Damen aller Stände bezaubert. Nie habe ich einen solchen Enthusiasmus gesehn" ***). Durch ein Soldatenstück wurde die neue Ansicht der Dinge den Bewunderern Friedrichs des Großen in weiten Kreisen eröffnet und bei allen die lebhafteste Theilnahme geweckt. Das Lustspiel Minna, sagt Goethe, „war die wahrste Ausgeburt des siebenjährigen Krieges von vollkommen norddeutschem Nationalgehalt, die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduction von spezifisch temporairem Gehalt, die deßwegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that." „Minna von Barnhelm", 1763 gedichtet, erschien erst 1767 im Druck. Auf der Szene machte sie nirgend ein größeres Glück als in Berlin. Döbbelin hatte sich vergeblich bemüht, die Vorliebe für die Vorstellnngen der französischen Komödianten zu schwächen zuerst durch erschütternde Trauerspiele, er versuchte es mit

*) Litt. u. Theater-Zeitung 1780. S. 768. Eine Fortsetzung erschien erst 1816 in der „Orsina" vom Freih. G. A. v. Seckendorff.

**) Er hieß J. H. Steffens und gab Emilia Galotti progymnasmatis loco latine reddita 1778 heraus.

***) Bielfeld Friedrich der Große und sein Hof. Breslau. 1838. II. S. 9.

der Operette — aber es wäre ihm nicht gelungen, wenn nicht das Soldatenstück ihm die Gunst des Publikums erobert hätte. Er spielte es 1768 neunzehn Mal in 22 Tagen und bedauerte wegen der bestimmten Abreise nicht noch einmal soviel Vorstellungen geben zu können *). Das Vorurtheil gegen deutsche Stücke wurde in Berlin endlich gehoben, was Bielfeld früher vergeblich erstrebt hatte, der, nachdem sein Lustspiel „Die Beschwerlichkeiten des Hofes" viermal hinter einander von Schönemann aufgeführt war, dasselbe ins Französische übersetzte, um den Großen darzuthun, daß es auch gute deutsche Stücke geben könne **). Das recitirende deutsche Schauspiel griff in Berlin sichern Platz erst 1768 durch „Minna von Barnhelm." Nicht der Dichter selbst, sondern ein andrer dramatischer Schriftsteller Großmann 1772 lieferte eine französische Uebersetzung und sechs Jahre später erschien die Minna englisch auf der Bühne in London. Unter der großen Zahl von Nachahmungen gefielen am meisten „Die abgedankten Offiziere" von dem jüngern Stephanie, wenn man ihm auch nachwies, daß Personen und Situationen wie die ehrliche Haut von Bedienten, das Reisen des Fräuleins dahin, wo sie ihren militairischen Liebhaber zu finden hofft, nur Lessingen abgeborgt sey. E. T. W. Hoffmann sprach sich in Betreff der Soldatenstücke also aus: „da findet sich, daß alle zusammen uns vom Wesen des Soldatenstandes nichts lehren, was wir nicht schon aus den Lessingschen Stücken wüßten" ***). „Minna von Barnhelm" wurde durch die Döbbelinische Gesellschaft nach Königsberg 1769 verpflanzt, dagegen gab die Schuchische Gesellschaft 1772 zuerst in Danzig „Emilia Galotti" †), in der Stänzel den Odoardo (eine Glanzrolle Ekhofs) übernahm.

*) Plümicke S. 262. In K. G. Lessing Lessings Leben 1. S. 237: „Kaum wird vor Lessings Minna ein deutsches Lustspiel zu finden seyn, wo sie (Soldaten) anders (als lächerlich und verächtlich) geschildert worden wären." Um so auffallender ist es, daß gegen die Aufführung des Lustspiels „Schwierigkeiten in Berlin" erhoben wurden.

**) Danzel S. 162.

***) Funk (Kunze) Aus dem Leben zweier Dichter Hoffmanns und Wetzels Leipzig 1836.

†) In demselben Jahr wurde sie zuerst in Berlin und Hamburg aufgeführt.

Nach Erscheinung der „Emilia Galotti" sind als die beachtungswerthesten Nachahmnngen der Lessingschen Tragödien diejenigen anzuerkennen, die in Folge eines in Hamburg ausgesetzten Preises dorthin geliefert wurden. Mit Beifall wurden sie auf alle Bühnen aufgenommen und die ersten Schauspieler fanden in ihnen dankbare Rollen. Bode, der Uebersetzer gern gesehener Stücke „der eifersüchtigen Ehefrau" nach Colman, „des Westindiers" nach Cumberland, veranlaßte Schrödern zur Bereicherung des Repertoirs eine Preisbewerbung zu eröffnen. Im Februar 1775 machte Schröder bekannt, daß er für den sechsmonatlichen ausschließlichen Besitz eines angenommenen größern Original-Schauspiels 20 Louisd'or aussetze *). Dasselbe dürfe nichts Unsittliches enthalten, keinen großen Aufwand zur Aufführung erheischen und müsse in Prosa geschrieben seyn.— Den Dichtern soll in der Wahl des Gegenstandes volle Freiheit gelassen und ihnen nicht die Aufgabe gestellt seyn, wie oft wiederholt ist, einen Brudermord darzustellen. Man nimmt es für ein zufälliges Zusammentreffen, daß in den drei eingesandten Trauerspielen ein Brudermord behandelt ist, in Klingers „Zwillingen", in Leisewitz' „Julius von Tarent" **) (jenem Stück ward der Preis zuerkannt, der diesem gebührte) und in den „unglücklichen Brüdern" ***). Auch in einem vierten Stück, durch das sein Verfasser sich um den Preis bewerben wollte, finden wir dasselbe. Und nicht kann „Galora von Venedig" von. T. B. Berger eins seyn mit „den unglücklichen Brüdern", denn einmal würde dieser Name nicht passen und dann trifft die Ausstellung der Preisrichter, daß es zu leer an Handluug sey, nicht zu, da es gegentheils an Ueberladung leidet. Ein Danziger Theaterrecensent Gomperz sagt 1781: „Dies Stück wetteiferte mit Julius von Tarent und den Zwillingen um den Hamburger Preis." Wenn diese Notiz sich auch nirgend weiter vorfinden mag, wenn in dem Abdruck des Trauerspiels vom J. 1778 die Vorrede daran nicht erinnert, (wer

*) Meyer Schröder I. 275.

**) Nach einem Brief von Voß arbeitete Leisewitz schon 1774 an einem Trauerspiel und, man nimmt an, am „Julius von Tarent." In „Klingers Werken" Bd. I. findet man die eben so auffallende Nachricht, es seyen „die Zwillinge" nach der ersten Ausgabe von 1774 von neuem durchgesehn.

***) Sämmtliche Schriften von Leisewitz, Vorrede S. XVIII.

mag ohne Noth unangenehme Erfahrungen veröffentlichen?) sondern nur gemeldet wird, daß der Verfasser „schon vor einigen Jahren" das nun in veränderter Gestalt erscheinende geschrieben hatte, so dürfte dennoch jene Angabe Glauben verdienen. — Ob auch „die Galora von Venedig" weit hinter den beiden andern Preisstücken zurückbleibt, so fand sie doch Beifall und Verbreitung. Weitläuftig wurde sie vom Theologen Plessing in Königsberg (nachmaligem Professor in Duisburg) in der Kanterschen Zeitung *) 1780 beurtheilt und alle Fehler in ihr aufgedeckt. Nicht allein wird uns in dem Trauerspiel, dessen Stoff aus der Geschichte der Mediceer genommen ist, ein Brudermord vorgeführt, sondern wir sehen hier auch, daß eine Mutter die Tochter, ein Vater (Cosmus I.) den Sohn ersticht. Wenn man im „Julius von Tarent" nicht den Nachahmer Lessings verkennt, so noch weniger in „Galora von Venedig." Die Banditen und gedungenen Meuchelmörder sind treu nachgezeichnet. Wie bei Lessing der Vater, empfängt hier die Mutter den Dolch, sie verbirgt ihn, um dann in zärtlicher Umarmung die unglückliche Tochter zu tödten. In Berlin wurde „Julius von Tarent" 1776 und „Galora von Venedig" 1779 gegeben, in Hamburg „die Zwillinge" 1775, „Julius" 1777 und „Galora" 1780. Schröder spielte in „den Zwillingen" den Begleiter des jungen Guelpho, den melancholischen Grimaldi, im „Julius von Tarent" den Vater der feindlichen Brüder. Der tanzkundige Künstler fand es hier für nöthig, sich im Gange zu der Rolle eigens einzuüben.

In Danzig wurden „die Zwillinge" 1781 gegeben, „Galora von Venedig" 1782 und „Julius von Tarent" 1784 und zwar als „ein neues Trauerspiel". Die Namen der Verfasser Klinger und Leisewitz sind nicht auf dem Comödienzettel genannt **).

Als einen Ebenbürtigen Lessings sah man Engel an. Auch seine Stücke haben Beifall gefunden, aber nur durch seine „Mi-

*) Königsbergische Gelehrte und Politische Zeitung. 1780. S. 61. Es wird besonders getadelt, daß die Hauptperson schon im dritten Akt stirbt und folglich die Heldin des Titels diesen Namen eben so wenig als eine andere Person verdient.

**) Dagegen wurde „die Mohrin in Hamburg" von Rathlef auf Leisewitzens Rechnung geschrieben.

mik" ist er als dramatischer Schriftsteller beachtungswerth. Das Theater hatte einen so begeisternden Umschwung gewonnen, daß in Berlin beinahe jeder bekanntere Schriftsteller wie Ramler, Sulzer sich auf die eine oder andere Weise ein Verdienst um die deutsche Bühne zu erwerben suchte.

Die dramatischen Erstlinge Lessings schlossen sich geräuschlos an die Reihe der damals beliebten Stücke an, die von Goethe und Schiller dagegen erstürmten die Szene in brausendem Ungestüm. Nicht ohne Kampf konnte der Sieg errungen werden. Weiße, der wie über die Operette, auch über das ernste Schauspiel obzuherrschen glaubte, wollte nicht das Feld räumen, gab, da er seine „theatralische Laufbahn ziemlich geendigt" zu haben glaubte, doch noch den „Jean Calas" 1782 heraus, der schon um Chodowiecki's populär gewordenen Kupferstichs willen nicht Eindruck zu machen verfehlte und der in Hamburg schon früher nach der Handschrift gegeben war. An den beiden neu auftretenden Coryphäen wurden die Kunstrichter um so mehr irre, als auf „Götz von Berlichingen" ein bürgerliches Trauerspiel „Clavigo" folgte und auf Schillers sich in Kraftfülle überstürzende Tragödien das bürgerliche Trauerspiel „Kabale und Liebe". Das überraschend Ursprüngliche der ersten Schöpfungen war Grund, daß sie von Einigen verdammt, von Andern über Lessing gesetzt wurden. Lessing war entzückt vom Götz; da er ihn und „Julius von Tarent" für Werke desselben Dichters hielt und eines andern belehrt wurde, rief er aus: „desto besser, so haben wir zwei Goethe's." Als der Director Koch den „Götz" 1774 in Berlin zur Darstellung brachte, so hielt er es für angemessen, auf dem Comödienzettel folgendes zu bemerken: „Ein ganz neues Schauspiel, welches nach einer ganz besondern und jetzo ganz ungewöhnlichen Einrichtung von einem gelehrten und scharfsinnigen Verfasser mit Fleiß verfertigt worden. Es soll, wie man sagt, nach Shakspearschem Geschmack abgefaßt seyn. Man hätte vielleicht Bedenken getragen, solches auf die Schaubühne zu bringen, aber man hat dem Verlangen vieler Freunde nachgegeben und so viel, als Zeit und Platz erlauben wollen, Anstalt gemacht." In neun Monaten ging das Trauerspiel achtzehnmal in Szene, so mangelhaft auch

die Darstellung *) sein mögte. Erst als es mehrmals wiederholt war, wurde als Verfasser Dr. Göde (sic) in Frankfurt a. M. genannt. Ramler schrieb eine aburtheilende Kritik und Schmid, der davon erbaut war, nannte dennoch das Stück „das schönste, intressanteste Monstrum", das er nur der „Emilia Galotti" nachsetzte **). Andere Stimmen erklärten dagegen sie für eine Psu-

*) Brückner gab die Titelrolle meisterhaft. Im Gothaschen Theaterkalender befindet sich sein Brustbild in Götzens Costüm.

**) Was Bürgers „Leonore" als Ballade, war der „Götz" als Schauspiel. Durch den „Götz" wurde der Zuschauer aus einem französischen Garten in einen englischen Park geführt, dennoch erweist Schmid, in seiner anonym erschienenen Abhandlung: „Ueber Götz von Berlichingen." Leipzig 1774, daß der Anglomanie nicht Vorschub geleistet sey. Nach ihm ist Goethe nicht ein Dichter nach, sondern neben Shakspear. Er ist ein anderer Reformator des Theaters, er brachte das Nationaldeutsche zur Geltung, nachdem ihm durch die „Hermannschlacht" nur wenig gedient war und zwei Dichter ihr Versprechen, einen „Otto von Wittelsbach", einen „Conradin" zu schreiben, unerfüllt gelassen hatten. Wieland verfaßte eine Apologie des Götheschen Trauerspiels, „bei der man ungewiß ist, ob man mehr Wielands Gerechtigkeit oder Goethes Triumph bewundern soll", Herder beneidete ihn um den seiner würdigen Traum, Shakspear's Größe „aus den Ritterzeiten in unsrer Sprache unserem so weit abgearteten Vaterlande herzustellen." Einen schlagenden Beweis, mit welcher begeisternder Kraft das Neue die Theaterfreunde ergriff, gab das Urtheil eines Grafen, der am Hofe lebend nach der Lectüre des „Götz" sich dahin aussprach: „ich weiß nicht, ob ich lieber den ganzen Voltaire oder dieses einzige Schauspiel gehabt haben mögte." Die Voltairesche Periode des deutschen Theaters erreichte den Höhenpunkt als „Gottsched" 1731 den „Cato" dichtete und ein Buch, das im selben Jahr (Nürnberg 1731) erschienen war „die Lebensbeschreibung Herrn Götzens von Berlichingen zugenannt mit der eisern Hand" war Veranlassung zu einer Revolution auf der Bühne, die nicht minder durchgreifend genannt werden muß. Als in Rücksicht des „Götz" die Frage erörtert wurde, „ob ein Schauspiel auch Zuschauer voraussetzte" ließ ihn Koch in Berlin mit Erfolg in Szene gehn. Nachahmungen wie „die Eroberung von Magdeburg" von Rohwedel wurden gern gesehn. Schmid meint, daß Göthe, um die Aftercharaktere, die die Hofluft gebiert, vollständig darzustellen, neben den Marinelli einen Weißlingen setzte, er sagt, die Adelheid von Walldorf erschien als Buhlerin so mächtig, daß gegen sie „die Marwoods und Milwoods Schatten sind. Er rühmt im „Götz" die edle Einfalt, die körnige Kürze, die den Umständen gemäße charaktervolle Sprache und hebt es hervor, daß „niemand ein ärgerer Feind des theatralischen „Geschwätzes" sey als der Dichter. Alles, wodurch sich der „Götz" von andern Stücken unterscheide, bezeichnet er als wesentliche Vorzüge. Die Franzosen, sagt er, können im Trauerspiel kein Blut sehen, auch im „Götz" wird kein Blut vergossen, wir

scherarbeit gegen die Grandiosität des Götz gehalten. Man nöthigte' Schrödern, der sich gegen die szenische Vorführung des formlosen Kunstgebildes sträubte*), sie dennoch zu bewirken. Den dringenden „deutsch=gesinnten Lesern" brachte er dadurch ein Opfer, denn, obgleich viele Rollen trefflich ausgeführt, keine verfehlt wurde, so war der Beifall doch ein sehr getheilter**).

Die Forderungen, die das Stück an die Bühne machte, waren zu groß, als daß das Schuchische Theater sich die Kraft zugetraut hätte, ihnen genügen zu wollen. Darum blieben aber die Geister von der großartigen Erscheinung keineswegs unberührt. Hippel schreibt an Scheffner, 22. Jan. 1774: „Haben Sie den Götz von Berlichingen gelesen? Ein herrliches Stück. Empfindung, Kraft im Ausdruck! Alles — nur keine Regel." Durch die Kantersche Zeitung wurde der auf den literarischen Markt gekommene „Götz mit der eisernen Hand" 6. Febr. 1775 in folgender Weise begrüßt: „Ja mit der eisernen Hand, die mehr werth ist als Reliquienhand, durch die das heiligste Blut geflossen. Wir leben endlich in den Zeiten, wo wir mit den Briten gemeinschaftliche Sache machen und die Höhe hinansteigen, von welcher sie auf andere Nationen herabsehen. Dank dem Genie Albions! Goethe ist der Verfasser dieses Schauspiels, welches als sonderbares Phänomen unter den Deutschen erscheint. Die Größe und das Feuer

sehen den Helden „nach und nach in sich verglühen und seine Kraft nach dem Grabe sinken, aber daß hier weder Dolch noch Gift gebraucht und doch der natürliche Tod so eingeleitet wird, daß es wahrscheinlich, ja nothwendig scheint, ist das Werk eines mehr als gemeinen Dichters. Göthe beweist, daß nicht bloß Shakspear und Otway eine feurige Phantasie und ein warmes Herz schildern können." Dies sieht man im Charakter des Franz, der dem des Götz ähnlich ist, dies sieht man in dem Endurtheil des heimlichen Gerichts, wogegen „die nächtliche Verschwörung in Ottway, der Gottesacker in „Romeo", die Execution im „Kaufmann von Venedig" in keine Vergleichung tritt. Der begeisternde Grundton des Schauspiels ist das gut Kaiserliche, aber dennoch kömmt der Kaiser nur als Nebenperson vor, „vielleicht der erste Fall, daß ein Monarch in einem Schauspiel so untergeordnet worden", der aber dennoch als der theure Kaiser, der es gut meint, würdig hervortritt. „In der That wird man in diesem Schauspiel mehr wahren Patriotismus sehen, als im Codrus."

*) Goethe gesteht selbst, daß er den Götz ohne Plan und Entwurf gearbeitet, geradewegs ohne rückwärts weder nach rechts noch links zu sehen.

**) Meyer Schröder I, 271.

seines Genies setzen ihn über alle dramatische Ordnung hinweg. Sich selbst Muster wählt er eine ihm ganz eigenthümliche Methode, den Leser zu vergnügen oder besser ihn zu entzücken und hinzureißen. Die Kritik selbst verstummet bei dieser Hirnerscheinung. Man erblickt in dem Verfasser den Dolmetscher des Shakspearschen Genies. Er läßt nichts erzählen, sondern verwandelt Alles in Handlung *). Der Genuß ist so fortdauernd, die Illusion so ununterbrochen, daß man Urtheil darüber verliert.“ Kanter in Königsberg war nicht säumig in einem Bande seines Verlagwerkes „Theater der Deutschen“ den „Götz“, „Clavigo“ nebst der „Eroberung von Magdeburg“ nachzudrucken.

Das Aufsehn, das der „Götz“ herausforderte, beanspruchte „Clavigo“ (1774) in geringerem Maaß. „Clavigo“ und „die Eroberung von Magdeburg“, eine der Nachahmungen des Götz von Rohwedel, wurden wie auf anderen Bühnen auch in Danzig und Königsberg dargestellt. Auch die Räuber wurden hier dem Publikum nicht vorenthalten.

Nicht weniger genialisch, nicht weniger Monstrum erschienen des „Regimentsdoctors“ Schillers „Räuber“, die 1782 auf der Bühne in Mannheim dargestellt wurden und zwar in sieben Akten. Damit sie nicht gar zu aufregend wären, stand auf dem Comödienzettel der Vermerk: „Das Stück spielt in Deutschland, als Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland stiftete.“ Dennoch erschienen damals nach den Chodowieckischen Kupferstichen die Räuber mit hohen Stiefeln, dreieckigen Hüten und Haarzöpfen **). „Schwerlich, schrieb man aus Manheim, hat je ein Stück in Deutschland mehr Wunder auf dem Theater gemacht als die Räuber. Iffland hat in der Rolle des Franz Wunder gethan“ ***). Wie am Götz nahm in Hamburg auf dem von Schröder zu modestem Wesen geschulten Theater ein Theil des Publikums Anstoß an den Räubern. Eine Stimme aus Ham-

*) Goethe nahm die alte Regel wieder auf, die in Velten's Staatsactionen folgerecht durchgeführt war, fast Alles vor den Augen des Zuschauers vorgehn zu lassen und dadurch die lange Erzählung dessen, was als außerhalb der Szene vorgegangen gedacht wird, zu erübrigen.

**) Gothascher Theater-Kalender 1783.

***) Bertram's Litt. u. Th. Zeit., 1782. S. 272. Iffland ist als Franz in drei Szenen abgebildet in Iffland's Almanach 1807.

burg ließ sich 1784 dahin vernehmen: „so lange wir den Verfasser der Räuber und des Fiesco als das erste Genie aufstellen, dem man allein folgen muß, werden wir mit unsrer Neigung für's Theater denen Nationen, die mehr Geschmack haben, nur immer lächerlicher werden" *). Auch an anderen Orten wurde der Unwille hie und da durch das Gewaltige der Räuber erregt. Weiße schrieb 1783 an Kästner bei Uebersendung seiner Theaterstücke: „die freilich bei der jetzigen Art, Komödien zu machen, kein großes Glück machen werden. Aber welche Ungeheuer sind auch unter diesen neuern! Ich sah die Räuber und ich konnte die abscheulichen Charaktere so wenig aushalten, als die Ungezogenheiten, die man sich erlaubt." In Berlin meinte man 1789: „das Stück, das so viel Sensation erregt als vielleicht keins, hat seine Epoche überlebt." Das bewährte sich nicht und, wenn das Trauerspiel auch nicht eine Beispielsammlung für die Moralphilosophie darbot, so galt von ihm, was Schiller 1782 in der Anthologie von Karl Moor sagt:

Erhabner Verstoß der Mutter Natur,
Zu den Sternen des Ruhms
Klimmst du auf den Schultern der Schande.

Die Gemüther waren zu sehr erschreckt, als daß die Empfindung durch „Fiesco" (1783) und „Kabale und Liebe" (1784) noch gesteigert werden konnte. Diese Stücke wie Goethe's „Egmont" (1788) kamen häufiger erst da zur Aufführung, da die beiden Dichter einstimmig als die ersten Dramatiker anerkannt wurden. Das geringe Glück, das Anfangs „Kabale und Liebe" machte, ist um so mehr zu bewundern als zwei Stücke, zwischen denen es mitten inne steht und bei denen die Züge der Verwandtschaft nicht zu verkennen sind, beifällig aufgenommen wurden; nämlich „der deutsche Hausvater" von Gemmingen, der 1780 und „Julius von Sassen" von Zschokke, der 1796 zur Aufführung kam, so wenig die Verfasser einem Schiller an die Seite gestellt werden können. Vielleicht gefielen jene Stücke mehr, weil in beiden ein edler Charakter ihnen den Namen giebt, der über die tragisch sich gestaltende Mesalliance Versöhnung oder Ruhe verbreitet. Bei

*) Litt. u. Th. Z. 1782. S. 740. 1784. II. S. 94.

Gemmingen nimmt ein junger Graf bei einem Maler Unterricht und tritt in ein heimliches Verhältniß mit der Tochter und diese führt ein bedeutungsvolles Gespräch mit der Gräfin Amaldi, welche, wie andere Männer auch ihn, der dem armen Mädchen Treue zugeschworen, an sich zu ziehn und zu fesseln trachtet. Bei Zschokke ist es der Sohn des Hofmarschalls, der sich mit der Tochter eines alten blinden Zimmermanns verlobt hat. Bei Schiller ist die Liebe, die den vornehmen Herrn in die Hütte zieht, rein, bei Gemmingen sieht sich das Mädchen verlassen, da es sich bereits Mutter fühlt, bei Zschokke ist ein Knabe der Zeuge des Bundes, der mit dem Selbstmorde der Betrogenen endigt.

Wie die Operette den Gottschedianismus zu Grunde richtete, so sollte wieder nach dem Ausspruch der Kunstrichter die Erhebung Lessings der Fall der Operette seyn. Das Publikum fügte sich dem aber nicht gerabezu und das erfüllte jene mit Aerger und Entrüstung.

Gomperz in Danzig wie alle Recensenten seiner Zeit ist nicht gut auf die Theatermusik zu sprechen. Ihm erscheint es als ungereimt, wenn sie sich ins Heroische versteigt. Er billigt sie nur als belustigendes Intermezzo und dringt auf Kürze. Er tadelt, daß Weiße Favarts Annette et Lubin mit der la Clochette verschmelzte, um in der „Liebe auf dem Lande" ein dreiaktiges Singspiel der Bühne zu übergeben. „Wir finden, sagt er, in der Operette nie das Erhabene, welches nach den Kunstrichtern mit dem Naiven verbunden seyn soll. Noch weniger finden wir darin wirklich erhabene Handlungen, die unsere Bewunderung auf sich ziehen. An und vor sich große Handlungen mögten sich auch mit der Musik schwer vertragen, ohne daß der Eindruck des einen das andre nicht ermatten sollte. Nur mit dem Tändeln bewirkt die Musik ein angenehmes Ganze." Die Kunst des Rezensenten hört, wie Gomperz zu verstehn giebt, mit der Operette auf, weil man es hier nicht genau nehme. „Es heißt: es ist ja nur eine Operette! Nun gut! Lebt wohl gute Regeln des Theaters! Geht wieder hin zu euren Lehrern Diderot, Lessing, Sonnenfels und andern Kunstrichtern! Erzählt ihnen, daß wir keine Regeln mehr nöthig haben, denn wir haben Operetten." „Sollte Herr Weiße die Absicht haben, das Schöne, was in

Frankreich und England ans Licht tritt, seinen Landsleuten mitzutheilen, warum fällt seine Wahl auf solche Werkchen? als „die verwandelten Weiber.“ Was giebt dieses nicht dem auswärtigen Vorurtheil, daß die Deutschen nichts Originelles liefern, für eine neue Stärke?“ „Der Operngeist wird immer herrschender. Dreimal in einer Folge ward (in Königsberg 1773) der Erntekranz, dann Matz und Anna und Amors Guckkasten gesehn. Würde man wohl Alzire, Zaire, Athalie, Emilia Galotti, die Minna und Eugenia auch dreimal nach einander aufführen können? Was lehren uns alle diese Operetten? Welche Tugend erheben sie?“

Die Weißeschen Operetten blieben Lieblingsstücke und Königsberg nahm es freudig auf, daß dieses Genre aus seinem Schooß eine beachtungswerthe Bereicherung empfing.

Gerade damals, als der Danziger Critiker seine Erklärung abgab, riß ganz Deutschland „Ariadne auf Naxos“ hin und Georg Benda's heroische Musik ward laut bewundert.

Als einer folgereichen Erscheinung muß der Einführung der Melodrame durch die Benda-Brandessche „Ariadne auf Naxos“ besondere Erwähnung geschehn. Eine seltene glänzende Aufnahme ward ihr zu Theil und mit Dankbarkeit gedachte man Rousseau's, eines Lieblingsschriftstellers aller Deutschen im vorigen Jahrhundert, der durch seinen „Pygmalion“ den ersten Anstoß zum Melodram gegeben. Man behauptete, daß dasselbe für die Oper eine „heilsame Revolution“ herbeiführen müsse. Die Dichtung (sechs Blätter im Druck), der die Gerstenbergsche Cantate zu Grunde lag, von Brandes in Prosa umgesetzt*), konnte nicht hoch angeschlagen werden, um so verdienstlicher war aber die Composition des gothaschen Kapelldirectors Georg Benda und die Darstellung der Charlotte Brandes. Jener ward als der eigentliche Schöpfer angesehn. Es folgte bald darauf die „Medea“ von Gotter, allein, wie es im Allgemeinen heißen kann, daß die „Medea“ nicht die „Ariadne“ zu erreichen vermogte, so insbeson-

*) „Das vortreffliche Gemälde dieses Dichters sei Ursache, daß der Verfasser es gewagt hat, jene so wohl klingende Poesie in Prosa aufzulösen, sie mittelst einiger Veränderungen auch für die Bühne brauchbar zu machen.“ Theseus verläßt Ariadne und folgt den gelandeten Griechen, um ihr Leben vor ihrer Wuth zu sichern. Sie stürzt sich unter Donnergetös vom Felsen ins Meer.

dere Madam Seyler oder Scholz nicht Madam Brandes. Die Ariadne war seitdem ein Paradestück für die ersten Darstellerinnen, aber man glaubte sie nur im Spiel der Brandes zu begreifen, die sie auch in Königsberg und Danzig vortrug. Als „Ariadne zuerst am 27. Jan. 1775 in Gotha über die Breter ging, erhielt man von daher den Bericht: es „wurde durch die Vorstellung des musikalischen Duodrama auf dem Gothaischen Hoftheater die deutsche Bühne mit einer neuen Gattung des Schauspiels bereichert, das um so merkwürdiger ist, da bis jetzt sich dessen keine der ausländischen Bühne rühmt und es in Ansehung der Rührung und seiner erstaunlichen Wirkung, von der nur Zuhörer sich deutliche Begriffe machen können, dem stärksten, was man davon auf dem Theater kennt, an die Seite gesetzt werden muß" *). „Ariadne" wurde im folgenden Jahre in Hamburg und Berlin gegeben und am letzten Ort während des Döbbelinschen Directorats 35 Mal **).

Durch die charaktervolle Mittelalterlichkeit des „Götz" und durch die antike Einfachheit der „Ariadne" wurde seitdem die Berücksichtigung des passenden Costüms den Theater-Directionen zur ersten Aufgabe gestellt.

Ohne Zweifel war es förderlich für das Gedeihen des Theaters in Königsberg, daß Schriftsteller und Gelehrte daselbst eine lebhafte Theilnahme bezeigten. Es wurden Lauson und v. Hippel genannt. Sie gehörten aber nicht der Universität an und konnten daher nicht einflußreich auf die studirende Jugend einwirken, um dieser die theatralischen Unterhaltungen zu empfehlen, wenn auch nicht geradezu, so entweder durch den Besuch derselben oder durch Beziehungen darauf in ihren Vorträgen. Vier Professoren verdienen hier genannt zu werden. Wenn Kant ungeachtet seines gehaltenen eleganten Wesens an „dem lustigen Schuster" solches Gefallen fand, daß er selten eine Vorstellung versäumte, so sprach er dadurch den komischen Operetten das Wort. Und der gleichaltrige Professor Kypke theilte

*) Gothaisches Taschenbuch 1776. S. 103.

**) Da die Menge der Zuschauer zu groß war, so nicht im Theater in der Behrenstraße, sondern in dem hinter Monbijou.

seinen Geschmack, so daß Hippels Abneigung — er schrieb in einem Brief „die Opern des Weiße finden einen abscheulichen Beifall. Ich finde sie nicht schön“ *) — wenig dagegen verfing. Der Staatslehrer J. C. Kraus, um seine Verehrung für Lessings größtes Trauerspiel thatsächlich kundzugeben, leitete eine Theaterprobe. In den philosophischen Vorlesungen, die der genannte Professor Karl Ludw. Pörschke, Kant's Schüler und Freund **), zwischen 1787—1812 mit der Anziehungskraft barok sprudelnden Witzes und renommistischer Ausdrucksformen zu halten pflegte, verbreitete er sich auch über die dramatische Kunst. In seinen „Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen“ ***) handelt ein nicht unbeträchtlicher Theil von Drama, Lustspiel, Oper u. s. w. Von den drei Einheiten erkennt er nur die der Handlung an, in sofern sie eine durch ästhetische Grundsätze bedingte Harmonie aller Theile des Dramas ist. Die Einheit fordert eine Hauptperson. Wir lernen sie nicht aus der Geschichte, indem wir, wie er sagt, nur „die Einheit durch das gesetzgebende Vermögen unseres Geistes finden. Der Dramatiker darf nie aufhören, Schöpfer der Handlungen zu seyn.“ „Wer vor der Bühne steht, muß wissen, daß er hier keine wirkliche Geschichte, auch keine Kopie einer solchen vor Augen hat. Das ganze Weltalter ist für unsren Geist nicht länger als die Zeit, welche er an dasselbe denkt.“ „Der Schauplatz vor uns ist nicht die Natur, sondern nur ein Symbol der Natur; er muß sich verändern, so wie sich die Bilder der Einbildungskraft unter einander ablösen“ †).

Pörschke, ohne in Widerspruch mit sich selbst zu gerathen: „Was wider die Grundgesetze der Wahrheit ist, das ist auch wider

*) Hippel XIII. S. 56.

**) Kants Werke XI. I. S. 189.

***) Die erste Sammlung erschien Libau 1794, die zweite 1796. Im ernst gelassenen Schriftsteller erkennt man nicht den Docenten wieder

†) Der genannte Plessing, wenn er auch erst 1779 nach Königsberg kam und zwar nicht in jugendlichem Alter, mag dennoch durch die aus Pörschke's Hörsaal verbreitete Ansicht bestimmt worden seyn, in seiner Recension von Bergers „Galora“ sich in Betreff der drei Einheiten auch in der Art auszulassen, daß nur die der Handlung zu beachten sey. Nur dadurch, so erklärt er, daß die theatralischen Vorstellungen bei den Griechen ohne Pause den Zuschauern vorgeführt wurden, war bei ihnen die Einheit der Zeit und des Ortes bedingt.

die Gesetze der Schönheit" spricht sich dahin aus: „Geistererscheinungen, Hexen, Götter u. s. w. sind poetisch wahr, wenn sie zum Zwecke des Gedichtes nothwendig sind. Der Dichter fragt nicht, ob solche Wesen physiologisch wahr oder wenigstens wahrscheinlich seyn, er braucht sie nur zu Einkleidungen seiner Begriffe, zu Allegorien; sie passen gar wohl in die von ihm geschaffene Welt." Er weist dies in „Hamlet" nach und findet eben so wie Tieck, es sey die dämonische Welt von Shakspear so geschildert, daß ihre Erscheinungen als Bilder genommen werden können, die aus der aufgeregten Phantasie der Handelnden reflectiren. Nur in der Art ist der Held der Geistermacht unterworfen. Im Drama „erscheint der vollständige Mensch mit seiner Abhängigkeit und Freiheit zugleich; er beherrscht alle andern Ereignisse, er ist der Zweck, er gibt die Mittel. Alles Geschehene, dessen Grund die menschliche Freiheit nicht ist, muß doch ihr unterworfen und zu ihrem großen Zwecke angewandt werden."

Bei Anführung von Beispielen denkt Pörschke an „den Kranken in der Einbildung", er erweist, daß vom Dichter Fiesco's zufälliger Tod in der Tragödie nicht beibehalten werden konnte, er bemerkt von der Emilia Galotti, „sie hätte mehr innere Selbständigkeit, mehr Muth haben sollen; sie machte ihren Vater auf ihre weibliche Schwäche aufmerksam, unternahm zu wenig, um sich aus den Händen des Prinzen, der kein unüberwindliches Ungeheuer war, zu retten;" aber für gewöhnlich bezieht sich der Philosoph auf Shakspear und er theilt Bürger's andächtiges Entzücken „des größten Dichtergenius, der je gewesen ist und seyn wird." Zu Gottsched's*) Zeit wurde es eine Posse genannt, daß Othello's Eifersucht durch ein Schnupftuch zum Wahnsinn gesteigert wird, Pörschke erklärte Desdemona's Schnupftuch für poetisch bedeutsamer als welterschütternde Ereignisse. Er er-

*) Welche Kluft zwischen den Ansichten eines Gottsched und eines Pörschke! Dieser weist nach, daß das poetisch Wahre vom geschichtlich Wahren zu trennen sey und eifert gegen die, die das Wesen der Dichtkunst in die Nachahmung der Natur setzen. Bei Gottsched bestand das Verdienst des Dramatikers eigentlich nur darin, daß er das Mannichfaltige zu dem System des Einfachen zurückführte und die große Handlung in das Procrustesbette von Morgen bis Abend einspannte. Nur so könne nach ihm der Wahrscheinlichkeit des Zuschauers Genüge geschehn, der von seinem Sitze aus das Ganze beobachten solle.

innert an „Viel Lärm um Nichts" an „Romeo und Julie" an „Lear" und an „Macbeth" über den er in späteren Jahren, wie bereits gesagt ist, ein eignes Buch schrieb.

Wie gewagt es auch seyn mag, unter längst verschollenen Dichtern in Preußen Nachfolger nicht allein von Weiße, sondern auch von Lessing und Goethe namhaft zu machen, so findet solches in dem Streben, das Unbekante an bekannte Begriffe anzulehnen und dadurch das Material übersichtlich und verständlich erscheinen zu lassen, Entschuldigung, wenn nicht Rechtfertigung. Die Männer selbst waren zu bescheiden, als daß sie einen Vergleich ihrer Arbeiten mit denen der unsterblichen Meister gewünscht hätten.

Zu den Verehrern des englischen Dramas und Lessing's gehörte Friedrich Otto v. Diericke, der mit Liebe zum Militär Liebe zur Poesie verband. Der Sohn eines Helden, der 1769 seinen Tod in der Schlacht fand, ward er zu Potsdam 1743 geboren. Als Hauptmann des v. Stutterheimschen Infanterie-Regiments in Königsberg dichtete er ein beifällig aufgenommenes Trauerspiel und als Oberster und Commandeur des Regiments Prinz Georg von Hohenlohe gab er seine Fragmente über die Veredlung des Soldaten heraus, denen Gedichte und rhetorische Aufsätze beigefügt sind *). Er schwang sich zum Generallieutenant empor, Ober-Gouverneur der Königlichen Prinzen und beschloß sein Leben zu Schöneberg 1819.

*) „Fragmente eines alten freymüthigen Officiers über die Veredlung des Soldaten." Erster Band (es ist kein zweiter erschienen). Kgsb. 1798. In dem Abschnitt über die Disciplin und Kriegszucht führt der Verfasser aus, wie Strenge und Humanität stets verbunden seyn müsse. Im Felde ist der Befehlshaber gut berathen, sagt er, „wenn er mit väterlicher Würde vor den Soldaten hintreten und voll des ruhigen Gefühls, ihn nie anders als mit Gerechtigkeit, Edelmuth und Liebe behandelt zu haben, es ihm sodann beweisen kann, daß er ihn mit seiner Kugel im Laufe nicht fürchtet und daß um ihretwillen er keine gelindere Saiten aufzuziehn sich gedrungen fühlt." Von seinen Gedichten, theilweis in reimlosen und antiken Versen, sind etliche von Reichardt componirt. Sie sind zuerst gedruckt in der Voßischen „Blumenlese" und in Reichardt's „Gesängen für's schöne Geschlecht." Er ließ eine von ihm in der Drei-Kronenloge zu Königsberg gehaltene Rede drucken und lieferte Beiträge für das „Archiv zur Aufklärung des Soldatenwesens" u. s. w.

Das Trauerspiel „Eduard Montrose" in fünf Aufzügen, erschien zu Königsberg 1774 und ward daselbst 1776 nachgedruckt *). Das Trauerspiel ward nicht allein in Königsberg und Danzig wiederholt dargestellt, sondern auch an andern Orten, auf öffentlichen Liebhaber-Theatern, so gab es in Hamburg 1776 Schröder, 1780 am Rhein die Großmannsche Truppe und 1783 in Fulda eine Dilettanten-Gesellschaft.

Das Stück, in dem nur sieben redende Personen auftreten**), enthält lauter dankbare Rollen, da auch in den kleineren die Energie des Ausdrucks ihnen Interesse gewährt. Die Charaktere sind eben nicht neu, im Gegentheil ist die Handlung aus alten Elementen zusammengesetzt. Unter den Personen befindet sich ein alter Diener, der seinem Herrn mit rührender Treue ergeben ist, ein Rathgeber, der bei einem Leichtgläubigen Vertrauen gewinnt und ihn zur Boßheit verleitet. Wie hier etwas von der Marinelli-Natur sich kundgiebt, so erinnert das letzte Auftreten der Geliebten des Helden an das der Ophelia. Lessing und Shakspear schwebten ihm offenbar in den von Begeisterung getragenen Reden vor, aber sie leiteten ihn nicht in der Anordnung der Szenen, in deren erster schon der Inhalt des Ganzen nur allzuklar aufgedeckt liegt. Wie manchmal früher schon angeschlagene Töne in den Gedichten Goethe's und Schiller's erst die rechte wirksame Kraft gewinnen, so erinnert manche Stelle in der Rolle Jennys ***) an Clärchen und die Vermächtnißszene des Helden Montrose an die der Maria Stuart.

Der Lord Eduard Montrose, ein Günstling des hingerichteten Königs, flieht London, um nicht das Loos des Vaters zu theilen, dessen Blut auf dem Schaffot vergossen wurde. Allein er kehrt heimlich zurück, denn er liebt und zwar die Tochter Suffolks, der mit den übrigen Lords in London des Protectors Sache hält und die Andersgesinnten als hochverrätherische Feinde haßt. Das Glück begünstigt den Kühnen, er dringt in Suffolks Garten, bestimmt Jenny, sich mit ihm trauen zu lassen und ihm zu folgen. Lord Surrey aber, der sein Freund gewesen, ist sein heimlicher

*) Im „Theater der Deutschen." Bd. XVI.
**) Siehe den Comödienzettel in der Beilage zur dritten Abtheilung.
***) Schauspielerinnen gastirten gern in ihr.

Nebenbuhler geworden. Montrose und Surrey haben in den politischen Wirnissen ihre Väter verloren und dieser wird von einem Sykophanten in der irrigen Meinung erhalten, Montrose trage die Schuld vom Tode seines Vaters.

Eduard Montrose von Diericke.

Erster Aufzug. Vierter Auftritt.

Montrose und sein vermeintlicher Freund Surrey.

Montrose.

Beruhige Dich Karl! beruhige Dich! Niemand hat mich erkannt. Diese Verkleidung sichert mich; selbst das über mich gesprochene Todesurtheil entfernt jeden Gedanken, jede Vermuthung, daß ich verwegen genug seyn sollte, wieder nach London zurückzukehren.

Surrey.

Die Verrätherei ist helläugigt. Für Verrath sichert Dich nichts! Du mußt London verlassen. Kennst Du jenen Platz Eduard?

Montrose.

Grausamer! Was für Bilder rufst Du in meiner Seele zurück? Es ist der Platz, wo das Blut meines Vaters floß.

Surrey.

Und wo morgen das Deinige fließen wird, wenn Du diese Nacht noch in London verweilst.

Montrose.

Ich kann, ich werde London heute nicht verlassen.

Surrey.

Deine Ursachen müssen sehr wichtig, sehr außerordentlich seyn.

Montrose.

Wenn Du geliebt hast, wenn Du noch liebst, so wirst Du meine Entschuldigung in Deinem eignen Busen finden. Arm und flüchtig schweift' ich umher, ohn' einen andern Schatz zu besitzen, als Dich mein Freund und das Herz einer Geliebten, die mehr als alle Kronen der Welt werth ist. Endlich begab ich mich in jene glücklichen Thäler der Schweiz, wo unter dem wohlthätigen Einfluß der Freiheit Unschuld, Freud' und Zufriedenheit wohnen. Ich glaubte dort in dem Schooß der Weltweisheit die Ruhe zu finden, die meinem Herzen so lange fremde war und die ich so sehr bedurfte.

Aber umsonst. Ich liebte heftiger, feuriger als jemals. Die Einsamkeit gab meiner Liebe neue Nahrung, neue Flammen. Auch die Eifersucht goß ihr schwarzes Gift in meine Seele.

Surrey.

Armer unglücklicher Freund!

Montrose.

Endlich erlag ich der Last so vieler stürmischen Empfindungen. Mein Herz schlug matt und kraftlos; ich fühlte die zerstörende Gewalt des Todes. An einem Morgen Surrey glaubt' ich eine Stimme zu hören, eine Stimme, an die mein Herz so sehr gewöhnt ist. Du verläßt mich Eduard, rief sie, du stirbst! Komm in meine Arme, an meinem Busen liegt Heilung, liegt Leben, liegt Wonne für dich! — Ich sprang von meinem Lager, verließ meine melancholischen Thäler, flog nach London und hoffe hier Heilung, Leben, Wonne an dem Busen meiner Jenny zu finden.

Surrey voller Bestürzung.

Jenny!

Zweiter Aufzug. Zweiter Auftritt.

Montrose und Jenny Suffolk.

Montrose.

Ich frage Dich Jenny, ob Du Muth genug hast, noch diese Nacht Deine Vermählung mit mir zu vollziehn und dann Engelland auf ewig mit mir zu verlassen.

Jenny.

Ha — Eduard, was begehrst Du?

Montrose.

Die Stund' ist gekommen Jenny, da wir uns scheiden müssen. Lebe wohl!

Jenny.

Verzieh einen Augenblick noch. Du bist bleich! Du bebst!

Montrose.

Meine Seele wird bald in Sicherheit seyn. Morgen —

Jenny.

Was willst Du mit Deinem geheimnißvollen Morgen sagen?

Vierter Aufzug. Erster Auftritt.

Lord Surrey und Lord Daremby.

Daremby.

Konntet ihr die Vermählung nicht einen Augenblick noch hindern?

Surrey.

Unmöglich.

Daremby.

Lieber Lord, es ist darum noch nicht alles verloren. Konnte Miß Suffolk nicht die Eurige werden, gut — so kann es Lady Montrose. Ihr könnt Euch leicht gefallen lassen, eine schöne junge Wittwe zu heirathen, deren hochzeitliche Fackel nur eine einzige Stunde brannte. Mylord lächelt einmal!

Surrey.

Laßt **den** froh seyn, laßt **den** lächeln, dessen Seele rein von Verrath, rein von Mord, rein von jeder Truglosigkeit ist.

Daremby.

Kleinigkeiten Mylord — Kleinigkeiten.

Surrey.

Nennt Ihr es eine Kleinigkeit, von dem Bild eines verrathenen Freundes verfolgt zu werden, eine Blutschuld auf sich zu laden und eine Hölle in seinem Busen zu tragen?

Daremby.

Es ist also Euer Gewissen, welches Euch beunruhigt?

Surrey.

Ein schrecklicher Ankläger.

Daremby.

O! wenn es nichts als Euer Gewissen betrifft, mit dem wollen wir auch zurecht kommen. Wir wollen dem Verräther einen Schlaftrunk eingeben.

Surrey.

Einen Schlaftrunk? und auf wie lange?

Daremby.

Gewöhnt Euch nur jede Sache in ihrer wahren Gestalt und ohne Hülle zu sehen! Lernt frei als ein Mann ohne Vorurtheil, ohne Schwärmerei denken und ich bin sicher, daß Euer Gewissen so ruhig schlafen wird als ein Kind, das auf Rosen gebettet ist.

Surrey.

Es wird schlafen, eine Zeitlang schlafen! Aber es wird wieder erwachen, fürchterlich erwachen.

Darembh.

Wenn Euch dieses nicht zureicht, so will ich einen Staar abrichten, will ihm die Wörter plaudern lehren: Montrose war der Mörder Deines Vaters! ich will den Vogel über Euer Bett hängen und so oft der saure Geist der Melancholie in Euch aufdampft, so oft die Milzsucht Eure Seele trübe macht, so oft soll Euch der Staar seine Lection hersagen und Euch zurufen: Montrose war der Mörder Deines Vaters! *) Und dann wird Jenny den Gram von Eurer Stirn wegzaubern und Euch in lauter reizenden Phantasien einwiegen.

Surrey, der dem verläumdeten Montrose Freundschaft heuchelt, verräth seinen Aufenthalt, nachdem die Trauung erfolgt ist. Im Ueberschwall der Freude umarmt ihn der Verrathene:

O Surrey, sollt ich Dich jemals so glücklich sehen, als ich es in dieser gesegneten Stunde bin, selbst die Schergen des Todes würd' ich vergessen und Dein Glück fühlen.

Kaum hat sich Montrose entfernt, so nimmt Surrey, dem Jenny's Vater sie zugesagt, die Zeit wahr, um ihr seine Liebe zu erklären. Da jener zurückkehrt, sieht er sich von der Wache ergriffen auf Suffolks Mahnung:

Wache, thut eure Pflicht!

Zu spät erkennt Surrey das Schändliche seiner Treulosigkeit. Sein teuflischer Rathgeber, der, da es so weit gediehen ist, nun kein Hehl daraus macht, ihn hintergangen zu haben, wird von ihm durchbohrt, nachdem er höhnisch die Worte gesprochen:

Glaubt ihr, daß ich so niedrig seyn werde, eine That zu läugnen, die mein Stolz ist. Montrose war mein Feind; er lag gleich

*) In „König Heinrich der Vierte" Th. I. sagt Percy:

„Ich find' ihn, wo er schlafend liegt,
Und ruf' ihm in die Ohren: Mortimer!
Ja einen Staar schaff' ich, der nichts soll lernen
Zu schrein als Mortimer und geb' ihm den,
Um seinen Zorn stets rege zu erhalten.

einer Schlang' auf meinem Wege, ich bedurfte eines Knaben, sie wegzuräumen, und der Knabe wart Ihr.

Der letzte Akt spielt beinahe ganz im Tower, in dem das Gefühl des Zuschauers schonungslos auf die Peinbank gespannt wird. Manches Auffallende, manches Unwahrscheinliche giebt hier Anstoß.

Ebenso wie Jenny treibt es den reuig abtrünnigen Freund in den Kerker zum Gefangenen. Nachdem Jenny's Gefährtin eine kurze Anrede an sie gerichtet, findet ein Szenenwechsel statt und nach einem beinahe eben so kurzen Auftritt, mit Surrey und seinem Bedienten, eröffnet sich der Tower. Ohne Weiteres finden die Mädchen und der Lord Einlaß. Wir vernehmen, wie Montrose seinem alten treuen Diener seine letzten, frommen Bestimmungen ertheilt, wie er dem zerknirschten Freunde (der bald darauf sich tödtet) feierlich Versöhnung angedeihen läßt, wie er ein Bündniß über das Grab hinaus mit Jenny schließt.

Montrose.

Am Ende gilt es gleich viel, ob eine langsame schleichende Krankheit den Faden des Lebens zernaget oder ein scharf geschliffenes Eisen ihn zerschneidet. — Du lächelst mein Kind! O lächle noch einmal meine Liebe! Die Natur, als sie dich bildete, da lächelte sie auch.

Jenny.

Sey mir willkommen Gedanke! Nun will ich dich festhalten.

Montrose.

Was ist es für ein Gedanke, der dich so sehr beschäftigt?

Jenny.

Ich denke, ob es nicht schön seyn würde, wenn du in jenen seligen Wohnungen einen Schatten anträfst, der dir zulächelte. Ich will bei dir sein, wenn du stirbst! meine Seele soll um dich schweben, soll dir zurufen: getrost Eduard, getrost!

Um nicht viel Spielende zu bemühen, ist es Suffolk selbst, der den Tod dem Gefangenen ankündigt. Montrose wird auf Befehl des Protectors abgeführt. Jenny in einer bis zum Wahnwitz sich steigernden Erregung ergreift Surrey's Degen, den niemand ihr zu entwinden wagt und den Schatten des Gemahls anredend verläßt sie die Kerkermauern. Tiefgebeugt folgt der Blick des

Vaters der Unglücklichen, die sich „liebenswürdig in ihrem Unsinn, liebenswürdig in ihrer Raserei noch" zeigt.

Ludwig von Baczko, in Lyck 1756 geboren, in Königsberg 1823 gestorben, dessen Verdienste als Geschichtsschreiber Preußens stete Anerkennung finden werden*), erwarb sich im verwichenen Jahrhundert Dank durch seine Gedichte und theatralischen Versuche. Als er ein Festspiel zur Huldigungsfeier 1797 verfaßt hatte, so überreichte er den Abdruck dem Könige mit den Versen:

Nur für den Lichtstrahl, nicht die Freudenzähre,
Verlor mein Auge die Empfänglichkeit
Und zu des besten Königs Ehre
Fließt diese heut.

Baczko, der durch die Blattern ein Auge als Kind verloren, verlor im Jünglingsalter auch das andere. Um sich einen Erwerb zu verschaffen, gab er eine schönwissenschaftliche Zeitschrift: „das Preußische Tempe" heraus, und verband sich zu dem Ende mit Freunden der Dichtkunst, wie Herklots, der eine Zeit lang sein Hausgenosse war und der nachmals in Berlin für das Theater arbeitete, und Plessing. Schon in der Zeitschrift spricht sich des edlen Herausgebers vorwiegende Neigung für das Vaterländische aus. Er wollte nützliche Kenntnisse verbreiten und das Unedle beseitigen**), überall der Noth aller Leidenden, besonders der Mitbürger, entgegenwirken und jedes das Gute hindernde Vorurtheil bekämpfen. Zu dem Letzten gehörte sein eifriges Streben, durch sein Beispiel der Welt darzuthun, daß viele Geschäfte von einem Blinden besser zu verwalten seyn als von einem Sehenden. Was er leistete, grenzt wirklich ans Fabelhafte***). Er spielte

*) Stenzel schrieb 1837 in seiner „Geschichte des preußischen Staats": „Wir verdanken Baczko für die Geschichte der innern Verhältnisse Preußens ungemein viel, fast Alles."

**) Er stiftete mit Mosqua einen sittlich-wissenschaftlichen Verein (Tugendbund), der unter anderm sich die Bildung des Volkes zum Ziel setzte und der eine strenge Censur handhaben wollte über Gassenlieder, Traumbücher, um das Schlechte, das gedruckt wurde, durch Besseres zu verdrängen.

***) L. v. Baczko Geschichte meines Lebens. Kgsb. 1824. 3 Bde. Vorher war schon erschienen: „Ueber mich und meine Unglücksgefährten, die Blinden. Leipz. 1807.

Schach und verstand sich auf Taschenspielerkünste, er lehrte seinen Vorleser die Mönchsschrift der alten Urkunden und urtheilte über Farben, die er in manchen Stoffen wahrzunehmen glaubte, er machte Spazierfahrten und unterhielt sich über Gegenden, die ihm keineswegs gleichgültig waren. Da er in solchem Grade körperliches Gebrechen vergessen machen konnte, so konnte er es nicht begreifen, warum man auf seine Anträge zur Uebernahme von allerlei Aemtern nicht einging, und mit Erbitterung glaubte er sich verfolgt zu sehen, darum weil er blind und lahm und Katholik war. Er erbot sich einem Vornehmen zum Reisegesellschafter in Italien, er wollte eine Knaben-Erziehungsanstalt anlegen und wiederholt bewarb er sich um eine Universitäts-Professur. Die Lehrerstelle, welche er an der Artillerie-Akademie versah, sowie die, welche er durch Verwendung des General-Lieutenants v. Diericke an einer neu errichteten Militärschule erhielt, waren wenig einträglich und Schriftstellerei mußte das Fehlende beschaffen*). Er schrieb gar viel. Wenn aus den gelungenen Partien seiner Geschichtserzählung der Beruf des Schreibers klar hervorleuchtet, so erscheint seine Poesie nur als Frucht einer feinen literarischen Bildung und sie ist mehr aus einer Alles umfassenden schriftstellerischen Betriebsamkeit als aus Begeisterung hervorgegangen. Unter seinen Gelegenheitsgedichten (die auch er manchmal für Geld zu machen sich veranlaßt sah) zeichnet sich eines „Beim Grabe der Frau von Werder"**) rühmlichst aus. Wie zu seinen Romanen ihm gewöhnlich Stoff die vaterländische Geschichte gab, er schrieb „den Ehrentisch", „Hans von Baysen", „Vitold", so auch zu seiner größeren dramatischen Arbeit.

v. Baczko theilte den Geschmack aller Gebildeten damals für das Theater***). Zum Dank für die Gefälligkeit, mit der er

*) Das Honorar seines großen Geschichtswerkes bestand in Büchern zu einer Leihbibliothek, die er zuerst hier anlegte. — Gegen das Ende seines Lebens schrieb er ein Buch über den militärischen Pferdeankauf und eines über die Kochkunst, zu dem einen lieferte ihm ein Sohn, zu dem andern seine Gattin das Material.

**) Sie war die Tochter des, in der Geschichte des hiesigen Kunstlebens später zu nennenden, Regimentschirurgus Gerlach.

***) Baczko, der für mehrere auswärtige Zeitschriften Beiträge lieferte (wegen eines lügenhaften Gerüchts, das er über die Taufe von Gomperz verbreitete,

häufig Theater-Prologe verfaßte, gestanden die Directionen, sowohl Steinberg als die Hendel-Schütz, ihm nebst seinem Begleiter gern den freien Eintritt zu, von dem der bescheidene Mann jedoch nur dann Gebrauch zu machen erklärte, wenn die Plätze nicht von Zahlenden beansprucht würden.

Sein älterer Freund, der Oberforstmeister Jester gab ihm Gelegenheit, die Vorstellungen eines Privattheaters zu besuchen, die ersten, denen er beiwohnte, und vermittelte seine Bekanntschaft mit Kotzebue.

In Danzig wurde 1789 von ihm „Conrad Lezkau, Bürgermeister zu Danzig", ein vaterländisches Trauerspiel in 5 Akten aufgeführt, welches 1791 in Königsberg in Druck erschien. Auf dem Comödienzettel las man die Bemerkung vom Verfasser: „Lessings Ausspruch, daß die Geschichte nur als Repertorium von Namen zu den Charakteren des Schauspieldichters dient, benutzte er zum Theil; blieb aber, wo es ihm möglich war, der Geschichte wörtlich treu." Wirklich sind in dem Stück Stellen aus Schüzzens Chronik wörtlich entlehnt. Wir sehen, daß der Verfasser des vaterländischen Trauerspiels nicht gegen sein besseres Wissen sündigen und lieber diesem das poetische Interesse unterordnen wollte. Wie etwa Livius seine Personen redend aufführt, läßt er seine Helden sprechen und überall kehrt er den Historiker heraus. Als eigene Erfindung fügte er den Personen des Stückes, die theils zu den Ordensrittern, theils zu der Bürgerschaft Danzigs gehören, ein Paar hinzu von heidnisch-preußischer Abkunft, und war bemüht, „sie so darzustellen, wie unsere Vorfahren wirklich dachten und handelten." Diese sind es — nämlich der als Narr mißbrauchte Milidewo und die zur Buhlerin herabgesunkene Wallewona — die aus still genährtem Groll gegen die Kreuzherrn den Bruch zur blutigen Entscheidung bringen zwischen ihnen und dem Danziger Rath. Die Ordensherrschaft in ihrer Versunkenheit stürzt zusammen, aber als Opfer heimtückischen Verraths fallen vorher Lezkau und seine wackeren, der Bürgerschaft treu ergebenen Freunde. Lezkau, sagt Baczko in der Vorrede, ist ganz wie ihn

hätte er bald einen verdrießlichen Prozeß sich zugezogen), verfaßte für Bertram's Litt.- und Theater-Z. 1782 S. 769 einen Aufsatz: »Bemerkungen über die Schauspiele und Schaubühne der Alten.«

die Geschichte schildert, edel, groß und gut. Wirksame Charaktere sollten gegen einander treten und die ganze Anlage die Abneigung gegen das französische Theater und die Verehrung für das britische darthun *).

Conrad Lezkau von v. Baczko.

Millidewo, ein Littauer, und zwei der Handlungsweise des Komturs abholde Ritter.

56. Millidewo.

O! daß ihr mein Landsmann wäret und ich für euch sterben könnte. — Herr nehmt meinen Dank an, es ist wenig — aber ich habe doch nie einem Ritter für etwas gedankt. Ich rathe eure Absicht und will euch den ersten Beweis des Zutrauens geben.

Botho.

Ob der Komtur seine Leute kennt?

Millidewo.

Fürwahr nicht! Er raubte mir Wallewona; ich der Heerführer meines Volkes komme her, sie ihm wieder zu rauben. Ich sprach unklug, weil er es gern hörte. Er hatte die Dirne vergiftet**), drum mag ich sie nicht; — kann ich ihm einen Schaden zufügen, so bin ich bereit.

Botho.

Ich traue dir. Gieb Hugern diesen Brief.

57. Huldrich.

Bewahr' ihn gut und verrath' uns nicht!

Millidewo.

Eher leide ich Qual und Tod. Freundesverrath, Mißbrauch des Zutrauens ist eine Greuelthat! schändlich vor Göttern und Menschen und Dank sei's den Göttern! ich und mein Volk begingen sie nicht.

*) Dahin gehört auch wohl der häufige Szenenwechsel und die Berücksichtigung all desjenigen, was dem Auge imponirt. Zu der Darstellung in Danzig malte Zimmermann neue Dekorationen. An Shakspeare dachte der Verf. nicht weniger als an Goethe, so gemahnt die Szene, in der Lezkau den Richtern gegenüber steht, an den »Götz«.

**) D. i. entehrt.

Lezkau, der verläumdet worden, daß er dem Komtur durch Gift nach dem Leben gestellt habe, mißtraut in seiner Arglosigkeit nicht der Einladung, durch die er zu einem Gastmahl auf das Schloß beschieden wird. Er wird mit seinen Freunden gefangen gesetzt und vor Gericht oder zur Verurtheilung geführt.

73. Lezkau, indem er vor den Tisch der zu Gericht sitzenden Richter tritt.

Hier steh' ich vor euch, ein Gefangener durch List, und sehe, es gilt Leben und Leib. Aber Ritter! denkt an Weinreich von Kniprode, denkt an alle die großen Männer und Helden eures Ordens und könnt ihr euch noch schämen, so begeht keine böse That, erniedrigt euch nicht zu falschen Beschuldigungen. Ihr habt uns eure Freundschaft mit Siegel und Briefen bestätigt, wenn ihr die nicht haltet, so seyd ihr schlechter als der Geringsten einer. Bedenkt, daß eine Nachwelt euch richtet. — Auf keine eurer Beschuldigungen vertheidige ich mich.

Wallenrod.

74. Bei meinem Rittereide! der Mann ist unschuldig!

Elsen.

Ihr wollt euch also nicht verantworten, wenn man euch die Klagen stellt?

Lezkau.

Nein!

75. Gros, Lezkau's Schwiegersohn und Rathsherr.

Wir sind unter Mörder gefallen. — Was sollen wir thun?

Lezkau.

Sterben wie Männer.

Komtur.

Wollt ihr euch für schuldig erkennen, jeder von euch zehntausend, die Stadt hunderttausend Mark Strafe erlegen, Uhrfehde abschwören, auf den heiligen Reliquien mir und dem Orden uneingeschränkten Gehorsam geloben: dann seyd ihr frei.

Gros.

Durch welche Niederträchtigkeit haben wir diese Zumuthung von euch verdient?

Elsen.

Was macht ihr viel Worte, übergebt sie dem Büttel.

Komtur.

Ich frage euch zum letzten Mal: Was hab' ich, was hat der Orden von euch zu erwarten?

Lezkau.

Wenn ihr als Ritter und Männer handelt — Liebe und Freundschaft bis ins Grab; handelt ihr als Buben — Verachtung.

Komtur.

Blut und Tod über euch!

Elsen.

Nachrichter hervor!

Komtur.

Nehmt diese drei, führt sie in den Thurm und bringt mir ihre Häupter!

Scharfrichter.

Ich bin Diener der Gerechtigkeit, vollziehe Urtheil und Recht; aber heimlich morde ich nicht. Les't auf öffentlichem Platze ihr Urtheil, dann vollstrecke ich, was meines Amt's ist *).

Gros.

Seht, eure Henker sind edler, als ihr!

Elsen, zieht sein Schwert.

Nieder, nieder mit ihnen!

84. Komtur.

O Lezkau! wie gern wählte ich deine Wunden und deinen Tod, wenn ich deinen Stolz, deine Seelenruhe mit erhielte!

88. Milibewo.

Ich habe ein Mährlein für euch im Vorrath. So etwas hört man im Leben nur einmal. Es war in meinem Vaterlande ein wackerer Krieger. Ihr raubtet ihm die Dirne. Flugs ergriff er einen Entschluß, eilte zu dem, der sein Mägdlein hatte, sprach, wie

*) In v. Baczko's Geschichte Preußens 1794 III. S. 41 heißt es von den zu Gast geladenen Bürgermeistern: »Sie kamen ohne Furcht; die Warnung des Hofnarren, sich vor dem, was ihnen bereitet würde, zu hüten, bewegte nur Huxern zur Rückkehr; aber Lezkau, Hecht und Gros wurden gleich nach ihrer Ankunft im Schlosse verhaftet und, da sie der Scharfrichter nicht ohne Urtheil und Recht enthaupten wollte, in der darauf folgenden Nacht von den Rittern selbst, die sich hiezu Muth angetrunken hatten, mit vielen Wunden ermordet.« Wie der Tod des Bürgermeisters, so ist auch der Zurücktritt Huxer's der Geschichte treu erzählt.

es in seinem Kopf und Herzen glühte, und das hielten die Euren
89. für Narrheit. Weil sie über ihn lachen konnten, nahmen sie ihn unter sich auf. Er wollte die Dirne retten, aber eure Küsse hatten sie bereits verderbt. Da sann er auf Rache. Die Edelsten des Landes machte er euch gehässig, sie mißtrauisch gegen euch. Seine List machte euch zum Mörder. Ihr wühltet im Blute der Edlen. — Gräßliche Rache und Verderben schwebt jetzt über eurem Kopf und nun lacht Milidewo wie die Geister seiner erschlagenen Väter, denn deines Narren Narr warst du.

Ein Schauspiel: „Die Mennoniten. Ein Familiengemälde*), in 3 Akten, das eine Apologie der Toleranz in der edlen Handlungsweise eines Mennoniten uns zeigt und das vom Verfasser zum Besten **Steinbergs**, Königsberg 1809, herausgegeben wurde, ist unbedeutend, ebenso ein „Prolog zur Feier der Huldigung: Das ländliche Familienfest" ist von all zu kindlich frommer Gesinnung, der zu Königsberg 1798 erschien. Auch eine komische Oper, die, von einem blinden Dichter verfaßt und von einer blinden Componistin in Musik gesetzt, schon darum hätte einige Aufmerksamkeit erregen sollen, wurde bald nach ihrer Entstehung vergessen. Sie führt den Titel „Rinaldo und Alcina" und behandelt einen Stoff aus dem Ariost, über dessen Lectüre v. **Baczko** als Jüngling sein Auge verloren. Nachdem er bereits das Manuscript dem Fräulein **Therese Paradies** nach Wien gesendet hatte, ließ er 1792 den ersten Akt in einer hiesigen Zeitschrift drucken mit Vorbemerkungen**). Als er mit Entzücken, so erzählt er, die Hillerschen Opern in seiner Jugend hörte, glaubte er in dem einfachen Gesange das Wesen der deutschen Musik zu erkennen. Die italienischen Opern nachmals erschienen ihm als größere Meisterstücke, aber ihm war es, als wenn er bei dem neuen Palast sich nach dem antiken Tempel zurücksehnte. Er wollte eine Verbindung versuchen, indem er für die einfache Empfindung das Lied, für die starke Leidenschaft die Arie wählte, in anderer Weise aber Uebereinstimmung dadurch zu erzielen meinte, daß er den

*) Die »Mennoniten« wurden einmal noch zu Kotzebue's Zeit gegeben.

**) Preußisches Archiv 1792. S. 5. Vergl. v. Baczko's Poetische Versuche 1824. S. 182.

Wechsel von Prosa und Vers aufhob und auch die Rede versifizirte. Im Winter 1793 verhieß er die Aufführung der Oper auf hiesiger Bühne. In Königsberg gab er ein Bändchen „Operetten" 1794 heraus.

v. Baczko, der sein Unglück mehr fühlte, als man es sonst bei Blinden wahrzunehmen pflegt, in dessen Schriften überall wie ein rother Faden oder wie Blutstropfen Klagen durchschimmern, erkaltete im Alter für Kunst und Poesie. Nur die Geschichte gewährte ihm Unterhaltung und durch sie verschaffte er eine solche auch Andern. Statt des Theaters besuchte er die deutsche Ressource und hier in einem ihm ergebenen Zuhörerkreise verlautbarte er eben so mild als einsichtsvoll seine Ansichten über die Zeitereignisse und belegte sie mit reichen Beispielen aus der Geschichte aller Orten und aller Völker.

Ein Jahr, nachdem er seinem dahingeschiedenen Freunde Jester in einem Lebensabriß ein schmerzliches Liebesopfer gebracht, ward er 1823 durch den Tod von allem Jammer erlöst. Sein Portrait, vom Professor Knorre gemalt, wurde zur Erinnerung an ihn in der deutschen Ressource aufgehängt. Danach ist der Kupferstich in Baczkos „Geschichte meines Lebens" gefertigt.

Unter den Freunden des Theaters, so viel ihrer damals waren, befindet sich Jester im ersten Range. Mit wahrhaft rührender Hingebung hielt er das Schauspiel lieb und werth vom ersten Jünglings- bis zum späten Greisesalter. Ganz Beamter und ganz Logenbruder war es bei der Liebe zur Sache ihm dennoch möglich, daß er in einer durchaus theatralischen Sphäre lebte und webte. Wenn nicht als dramatischer Dichter, so hatte er als Gönner des Theaters außerhalb der Heimat Ruf und Ansehn. Schauspieler und Concertisten, die nach Königsberg kamen, und wer in irgend einer Art mit der Bühne in Verbindung stand, suchte ihn zuerst auf und konnte sich seines Schutzes für versichert halten. Für aufopfernde Bemühungen ward er oft mit Undank belohnt.

Ernst Friedrich Jester*) wurde 1743 in Königsberg ge-

*) Denkschrift auf den Oberforstmeister Jester von v. Baczko in den „Beiträgen z. K. Preußens." Bd. V. S. 500. Das zu ihr gehörige Portrait giebt nur in sofern die Persönlichkeit wieder, als Jester in kerzengerader Haltung gern

boren. Zu seinen Vorfahren gehörte Simon Dach. Mehrere Monate zu früh brachte ihn die Mutter zur Welt, die sie selbst bald verlassen mußte. Drei Jahre darauf folgte ihr der Vater. Jesters Tante war seine Erzieherin und in ihrem Gatten verehrte er seinen Pflegevater. Sein Lehrer Weber (nachmals Pfarrer in Leunenburg) ein Kenner der schönen Literatur, führte ihn schon im zarten Alter einer höheren, klassischen Bildung zu. Fünfzehn Jahre alt kam Jester auf die Universität und las neben den lateinischen Schriftstellern unter des fein gebildeten Pisanski Leitung, auch die deutschen Dichter mit glühendem Eifer. Obgleich er eine mädchenhafte Stimme hatte, so trug er doch Poetisches mit dem schönsten Ausdruck vor. Sein elegant geziertes Wesen eignete ihn für die Schauspielkunst. Da Alexander Tritt aus Danzig, sein Studiengenosse, ein Privattheater errichtete, auf dem Studenten vor einem gewählten Zuschauerkreise auftraten, so war Jester nicht der letzte unter den Spielenden. Seine feinen Gesichtszüge, sein zärtlicher Körperbau wiesen ihn auf das Fach jugendlicher Charaktere, und er spielte Anstands-Rollen mit eben so vielem Geschick, als der humoristische Podbielski derb komische. Jester gab den Bedienten in Lessings „jungem Gelehrten", Eduard den Dritten in Weiße's Trauerspiel, vornämlich aber, weil Damen nicht mitwirkend an dem szenischen Vergnügen sich betheiligen wollten, die Liebhaberinnen, ganz vorzüglich die Sara Sampson. Daß er täuschen konnte, zeigte sich an einem Abend, als er schon im Costüm vor Beginn der Vorstellung mit bekannten Frauen sprach und hinzutretende Zuschauerinnen, ihn für ihres Gleichen haltend, bei der Begrüßung nach damaliger Mode, eben so wie den Damen, auch dem verkleideten Studenten einen herzlichen Kuß reichten. — Jester hatte unter den Professoren einen Vetter desselben Namens, der die Rechte lehrte, und dies bestimmte jenen wohl, sich in die juristische Faculät einschreiben zu lassen. Er opponirte und respondirte bei mehreren juristischen Disputationen. Mehr als das Studium der Rechte erfüllte ihn aber das

in der Uniform erschien, sonst hat man ihn in dem Grad sich klein und schmächtig zu denken, als wir ihn auf dem Kupfer stämmig sehen.

Theater und die Jagd. Das erste veranlaßte ihn ,hauptsächlich, sich mit seinem Freunde Tritt 1765 für längere Zeit auf Reisen zu begeben, um Deutschlands Schaubühnen und Schauspieldichter kennen zu lernen. Jestern fehlte es um so weniger in den verschiedenen Städten an einer wohlwollenden Aufnahme, da er in Paris in den Freimaurerorden trat, in Wien sich an seinen Pathen den Minister v. Rohde wandte, der als preußischer Gesandter daselbst mehrere Jahre lebte, und in München die Bekanntschaft mit Brandes fortsetzte *). Wenn er an die Reise sich erinnerte, so verweilten seine Gedanken am liebsten bei seinem dreimonatlichen Aufenthalt in Berlin, wo er in einem Hause mit Lessing wohnte und mit ihm täglich verkehrte. Jester's erster dramatischer Beitrag entstand unter seinen Augen, eine Bearbeitung der „jungen Indianerin" von Champfort, eines kleinen Lustspiels, das durch Lessing's nachbessernde Feile gewann und den Ruhm der Charlotte Brandes, sie gab die Indianerin in Berlin 1772, durch eine Glanzrolle erhöhte **). Jester hatte aus Paris eine Anzahl der beliebtesten französischen Stücke mitgebracht. Auch an einem zweiten Lustspiel „Das Duell" soll Lessing seine Theilnahme bezeigt und es günstig beurtheilt haben.

Einige Zeit, nachdem Jester in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, erhielt er den ehrenvollen Antrag, als Sekretair unter dem Minister v. Rhode zu arbeiten und sich nach Wien zu verfügen. Hier fand er einen Jugendfreund in dem Legations=Sekretair Jacobi, der seine Neigungen theilte ***). Die Amtsgeschäfte, die Jester gewissenhaft versah und zur höchsten Zufriedenheit, so daß ihm einmal eine diplomatische Sendung in Oberitalien anvertraut wurde, erlaubten ihm nicht nur unter der Anleitung eines Ober=

*) Brandes II. 43.

**) Das Stück wurde schon in den „Theatralischen Belustigungen. Frankf. u. Leipz. 1766., Bd. II., wie das gewöhnlich war, ohne den Namen des Uebersetzers gedruckt.

***) Elysium, musikalisches Drama, von J. G. Jacobi, componirt von A. Schweizer. Königsb. 1774. Im Theater der Deutschen Bd. XIII.

försters bei Wien im Forstfach sich gründlich auszubilden, sondern auch die Abende dem Theater zu widmen. Hier kam 1770 ein Stück von ihm zur Darstellung, ein Vorspiel, das vor dem berühmten, zum ersten Mal gegebenen Lustspiel „der Postzug" von v. Ayrenhoff**) aufgeführt wurde; es gefiel nicht nur, sondern es machte mehr Effekt als dieses. Jester's Vorspiel bildet ein Moment in der Geschichte des deutschen Theaters, weil durch dasselbe für eine Zeitlang die Grotesk-Posse von Wien verbannt wurde, wo man sie als in ihrem eigentlichen Heimatssitze warm gehalten und wo sie sich durch ein früh erlangtes Bürgerrecht geschützt sah. Der einflußreiche Regierungsrath Prof. v. Sonnenfels wollte es dahin bringen, daß das deutsche Theater in Wien den höhern Styl annähme, welcher bereits überall in Deutschland der Schaubühne die Regel vorschrieb. Er sah sich in der Ausführung seines Vornehmens von der einen Seite durch die Kaiserin, auf der anderen Seite durch den dramatischen Dichter v. Ayrenhoff und durch den Schauspieler Müller (alias Schröter)***), der nur in regelmäßigen Stücken auftreten mogte, begünstigt. Seit 1765 bekämpfte Sonnenfels in Zeitschriften die Stegreif-Komödie, gegen die drei Jahre später ein kaiserliches Verbot erging. Der Theaterunternehmer Affligio, ein Italiener von Geburt, so wie der Komiker Prehauser suchten vergeblich durch Verdächtigungen, Anfeindungen und Karikatur-Vorstellungen Sonnenfelsens Ansehn zu untergraben. Für den Theaterunternehmer stellte sich die Sache um so schlimmer, als Prehauser starb. Da kam 1770, um den Fasching an seinem Geburts-

**) In Berlin wurde es während der Kochschen Direction seit 1771 einige vierzig Mal gegeben. Sowohl nach Kochs Compendium I. S. 273. als Schmids Chronologie S. 285. ist „Der Postzug" schon 1769 erschienen, darum kann er doch erst 1770 gegeben seyn. Baczko's Nachricht, daß Jesters Stück „als Prolog zur ersten Vorstellung" des Postzugs aufgeführt sey, beruht sicher auf Angaben des Verfassers. Andernfalls würde das in Wien überaus beifällig aufgenommene Lustspiel sicher in Berlin und Hamburg früher gegeben seyn als 1771. Jester ließ in Wien eine Schrift über das dortige Theater drucken, die aber nach Erscheinung der ersten Bogen unterdrückt wurde.

***) Ursprünglich der Lehrer der drei Söhne des alten Schuch, war er zuerst auf dem Theater des alten Schuch aufgetreten.

ort durch seine Bernardoniaden zu feiern der Baron Joseph v. Kurz nach Wien. Weil das kaiserliche Verbot nicht aufzuheben war, so wurde eine Farce von Kurz wörtlich aufgeschrieben und nach der Vorschrift einstudirt. Müller, der hier zu seinem Aerger an dem ausgelassenen Veitstanz mit Theil nehmen mußte, ergriff mit Begierde die Gelegenheit, den Bernardon lächerlich zu machen, und diese bot ihm der preußische Gesandschafts-Sekretair dar, der in Wien nach landesüblicher Weise Herr v. Jester genannt wurde*). Er schrieb ein Lustspiel in einem Akt: „Vier Narren in einer Person," in dem Müller den vagirenden Kurz mit solchem Glück kopirte und die Lacher dermaaßen gegen ihn aufbrachte, daß dieser in einer Vorstellung, die er bald darauf gab, beinahe augepfiffen wäre und sich bekennen mußte, in Wien seine Rolle ausgespielt zu haben. — Gottsched aus Königsberg begrub 1737 den Harlekin in Leipzig, man nannte den Akt selbst eine Harlekinade, da der lustige Gesell in anderer Gestalt bald wieder zum Vorschein kam, Jester aus Königsberg vernichtete 1770 sein Treiben da, wo er zu Hause war, der ungehobelte Lustigmacher ward aus seinem Vaterlande gejagt, aber durch Tücke des Schicksals in das Vaterland des preußischen Dichters, wie wir dies bald erfahren werden.

Nach dreijährigem Aufenthalt in Wien kehrte Jester nach Königsberg zurück, um hier, mit dankbarer Anerkennung der Schuchischen Leistungen ein lebendigeres Interesse für das Theater anzuregen. Eine feste Anstellung fesselte ihn seitdem an seine Geburtsstätte. Als Beamten empfiehlt ihn nichts mehr, als daß er im Büreau des Ober-Präsidenten v. Domhardt arbeitend, dessen uneingeschränktes Vertrauen bis zu seinem Tode sich bewahrte**). Er trat in das Forstdepartement, machte sich verdient durch Erhaltung der Forsten und des Wildstandes und schrieb ein verbreitetes Werk: „Ueber die kleine Jagd" nebst forstwissenschaftlichen Schriften***). Seit 1805 war er Oberforstmeister.

*) Litt. u. Th. Zeit. 1779. S. 405.

**) Mit Pietät schrieb er Domhardts Leben für die Beiträge z. Kunde Pr. I. S. 3.

***) Auch ein Taschenbuch über Schooßhündchen, die damals in der Damenwelt viel galten.

Mit allen, die seine Liebe für das Schauspiel theilten, innigst befreundet, ging er als Junggeselle, der er blieb, vornämlich in dem Hause des Regimentschirurgus Gerlach aus und ein, dessen Gattin in ihrem Kreise die Kunst nicht weniger schätzte, als es in einigen angesehnen Häusern Königsbergs der Fall war. Mit ihr spielte er fleißig Clavier und besprach alles Neue der Literatur, besonders des Theaters. Ein größeres Schauspiel, das er schrieb: „Freemann oder wie wird es ablaufen", rechtfertigte die großen Erwartungen, die man von seinem Talent hegte, nach dem Urtheil der damaligen Comödiengänger, vollkommen. Man meldete von Königsberg am 18. Apr. 1789: „Auf der hiesigen Bühne wird Freeemann gegeben werden. Der Verfasser ist Jester. Mehr darf ich nicht sagen, um völligen Glauben zu finden, daß Freemann eins der besten deutschen Originale ist. Benda komponirt zu diesem Stück für die Zwischenakte eine besondere Musik und auch die vorhergehende Symphonie, die vortrefflich ausfallen wird, weil er sie nach dem Charakter des Stücks setzt. Das hiesige Theater bekommt das Schauspiel zum Geschenk. Plan und Ausführung sind vortrefflich und der Dialog meisterhaft. Es muß viel Sensation erregen; es will aber auch sehr vorzüglich besetzt und gespielt seyn. Die Personen sprechen nicht, als wenn sie ihre Gespräche vom Papier gelernt hätten, sondern wie sie in der Conversation sprechen würden — in der feinen Welt sprechen müssen, ohne eben Adelungs Werke unterm Arm zu haben" **). „Freemann" ist ein auf Rührung berechnetes Schauspiel. Ein Recensent (John), der kein Freund der rührenden Komödie zu seyn bekennt, lobt es als ein ausgezeichnetes Stück ***) und giebt den Inhalt in folgender Weise an: „Freemann war Offizier, wurde im Dienst von seinen Vorgesetzten beleidigt, dolmetschte das zweideutige Gesetz des Reglements nach dem Ausspruch seines Ehr-

*) Theater-Zeitung für Deutschland, Berlin bei Unger. 1789. S. 139.

**) Kritische Blätter zur Fortsetzung des ehemaligen raisonnirenden Bücherverzeichnisses Königsberg 1790. S. 105. „Sollte man, heißt es, nach allen diesen Winken (der Vorzüglichkeit) dennoch fühlen, daß Freemann kein so gutes Schauspiel wie Menschenhaß und Reue ist, so fühle man, was man will. Der Verfasser mag sich dann mit einem Sedaine, einem Lessing, Weiße, Gotter und mehr braven Männern trösten."

gefühls, forderte seinen Feind, erschoß ihn und mußte fliehn. Er hinterließ Weib und Kinder — arm durch die Schurkerei seines Schwagers, der ein Legat unterschlug, des alten Raths, Ritter mit Namen; dessen Sohn, ein edler junger Mann, ohne vom Verbrechen seines Vaters zu wissen oder nur solches zu ahnen, unterstützt die unglückliche Familie großmüthigst während er den Pardon für Freemann bei Hofe nachsucht. Er erfährt in Holland, wo er sich aufhält, die Schandthat des alten Ritter vom Mitgehülfen desselben, wagt es unter'm Incognito eines Kaufmanns seine Familie zu besuchen, um ihr beizustehn, und erhält in eben dem Augenblick seinen Pardon, als Rath Ritter, der ihn erkannt hatte, ihn den Gesetzen überliefern will." — Ein zweites Schauspiel war „Der Dorfprediger" nach Goldsmith's Roman**). Jester's Lust- und Schauspiele wurden mit Beifall und Liebe nicht allein von der Schuchischen Gesellschaft, in Danzig wurde zum „Dorfprediger" eigens eine neue Decoration gemalt, sondern auch auswärts gegeben. „Das Duell" in Berlin und Hamburg 1771, „die junge Indianerin" in Berlin 1772, in Hamburg 1778, „Freemann" in Hamburg 1790, der „Dorfprediger" (als „Landprediger von Wakefield") ebendaselbst 1792. Daß Jester in den Stücken, die er nach dem Französischen und Englischen bearbeitete, eine glückliche Wahl traf, ersieht man daraus, daß nach denselben später neue Uebersetzungen erschienen, wie nach „dem Westindier" von Cumberland und den französischen Lustspielen „Die Drillinge" und „Die junge Indianerin"*). Dem Lustspiel „Doctor Tonnuccio", in Hamburg gab man ihn 1798, mag vielleicht ein italienischer Schwank zu Grunde liegen.

Zur Würdigung seines Talents möge eines seiner ältesten Stücke in Erwägung kommen, zu dem Sedaine die Idee gab.

*) Die letzte des „Westindiers" ist von Kotzebue, die der „Drillinge" von Schneider, der die ehemals verbreitetste von Bonin zu Grunde liegt, die der „jungen Indianerin" von W. Vogel.

**) Als er in Königsberg 1792 erschien, urtheilte ein Recensent: Wer in einer großen Vorarbeit „einige Theile verändert und sie doch zu einem schönen Ganzen vereinigt, hat seinen Ruhm eben so sicher gegründet als der Schöpfer des Originals." Königsb. Gelehrte Anzeigen (bei Nicolovius) 1792. S. 533.

Das Duell oder das junge Ehepaar von Jester hat nur einen Akt. Als Lustspiel muß es das blutige Vorsichgehn des Duells ausschließen, kann es aber dann nur befriedigend, wenn der verletzte Ehrenpunkt vollkommen ausgeglichen wird. Dem ist hier nicht so. Das Duell ist verabredet zwischen einem jungen Ehemann und dessen Schwager, denn dieser hatte für anzügliche Reden auf einem Ball, wenn auch in abgesondertem Zimmer, von jenem eine Maulschelle erhalten. Vor beider Namen steht ein Von. Durch die Dazwischenkunft des Schwiegervaters werden die Gegner auf dem Kampfplatz von einander getrennt. Der Beleidiger zur Wiederherstellung des Friedens muß dem Beleidigten abbittend zu Füßen fallen, worauf derselbe erwidert: „Ihre Abbitte hat meinem Stolze geschmeichelt" und er, der Vater und Schwiegervater in einer Person ist, schließt: „So recht meine Kinder. Was ist wohl abscheulicher in der menschlichen Natur als die Zwietracht! und was ist wohl rührender" u. s. w. *). Als Probe stehe hier folgende Stelle:

Johann, der Bediente, der den Herrn zur Stunde des Duells wecken soll.

Wie froh wollte ich seyn, wenn er das ganze Duell verschliefe! Ich sage, daß ich nicht aufgewacht bin. Man liest ja wohl in der Geschichte der Historie, daß Leute 7 Jahre geschlafen haben. Wenn er von selbst aufwacht, so bin ich wenigstens nicht Schuld daran.

Herr v. Whigall auftretend.

Gott mein armes Weib! Vor vier Tagen in ihren Armen der glücklichste Mann und vielleicht in wenig Stunden —. So muß ein Vorurtheil, ein falscher Begriff der Ehre meine ganze Glückseligkeit zernichten. Was helfen mir Stand und Geburt, wenn sie mich mit dem elenden Vorzuge, zu dem ich ohnehin nichts beitrug, an eine unsinnige Gewohnheit fesseln, die der Menschheit zur Schande gereicht?

Frau v. Whigall, welche unerwartet früh vom Lande heimgekehrt ist.

Ich habe Dich recht überrascht, nicht wahr?

*) In der Rolle des Alten, Vorstenthals des Vaters, trat Ekhof kurz vor seinem Tode in Gotha zum vorletzten Mal auf im Jan. 1778. Litt. u. Th.-Zt. 1778. S. 403.

Whigall.

Gewiß — ich habe Sie heute nicht erwartet.

Frau v. Whigall.

Hast Du auch an mich gedacht? Sieh — wie Du zusammenfährst. Gestern war der Herr v. Whigall auf dem Ball en Domino.

Whigall.

Gott!

Frau v. Whigall.

O ich weiß, noch mehr als das — daß Du ohnerachtet eines ganzen Serails von schönen Weibern und Mädchen gar nicht getanzt hast, daß Du ausgesehn hast, als wenn Du lange Weile hättest — und siehst Du, was Deine Julie für ein eitles und boshaftes Ding ist, das Alles hat sie erfreut, ich habe daraus geschlossen, daß Du mich vermißt hast, daß Du mich noch liebst. — Aber ich weiß nicht, wie Du mir heute vorkommst — so zerstreut — so — Wenn ich eifersüchtig wäre, so gerieth ich auf die Gedanken, daß ich Dir heute ungelegen komme, daß ich — Aber im Ernst, ich kann mich in Dein Betragen nicht finden. Sind es noch die Nachwehen vom gestrigen Ball?

Whigall.

Julie!

Frau v. Whigall.

Was ist das? In Stiefeln und Sporn? Ha, ha Herr irrender Ritter! Also ein Rendezvous. Armer Mann! Jetzt wirst Du schon zu Hause bleiben müssen, nun ich gekommen bin. Gleich sag mir, wo Du hast hingewollt?

Whigall.

Ihnen entgegen.

Frau v. Whigall.

Mir entgegen und doch hast Du mich erst morgen erwartet. (Sie vermißt am Spiegel eines von zwei Portraits). Wo ist mein Portrait?

Whigall.

Sehen Sie, wie lieb ich Sie habe. Es ist seit Ihrer Abwesenheit nicht aus meiner Tasche gekommen.

Frau v. Whigall.

Vergieb es mir, ich habe Dich beleidiget.

Whigall.

O meine theuerste, meine liebste Julie!

Frau v. Whigall zeigt auf das noch am Spiegel hangende Portrait.

Aber sieh nur, wie traurig er aussieht, daß Du ihn von seiner Julie hast trennen wollen. Gieb sie ihm wieder, Du hast ja das Original. (Während er das Portrait aufhängt, findet sie einen Brief:) „A Madame, Madame de Whigall.“ An mich? Was ist das. Sie erbricht den Brief. Unglücklicher, was haben Sie gemacht?

Whigall.

Julie, Julie!

Frau v. Whigall.

Ich Ihre Julie? Nein Grausamer, Sie haben mich nie geliebt.

Whigall.

Beruhigen Sie sich.

Frau v. Whigall.

Ich mich beruhigen! nachdem Sie mein Unglück beschlossen haben. Grausamer Mann, womit habe ich das verdient!

Die Blütenzeit für Jester's Theaterleben brach mit dem Erscheinen Benda's an. Durch die Kunst des melodienreichen Musikers sollten seine Worte den rechten Ausdruck gewinnen. Jester ließ sich vom Kammersekretär John, der nicht ohne Geschick Fest- und Gelegenheitsgedichte verfaßte, in der Metrik unterrichten, um Operetten zu schreiben. Was für Leipzig Weiße und Hiller waren, die in allen Schichten der Bevölkerung durch ihre Operetten eine endlose Freude bereiteten, das wurden für Königsberg Jester und Ludw. Friedr. Benda. Der Musiker wohnte bei dem Dichter und das wechselsweise Eingehen des einen in die Ideen des andern gab ihren theatralischen Erfindungen einen höchst wohlthuenden Reiz. Nachdem ihr erstes gemeinschaftliches Werk, die Operette „Louise“ bereits in Danzig 1789 aufgeführt war, wurde sie im Winter 1790 in Königsberg auf der Bühne gesehn und fünfzehn Mal beinahe hinter einander dargestellt. Das Gefallen an den Arien und Duetten war so groß, daß bei der häufigen Nachfrage ein Gewerbe daraus gemacht wurde, sie nach dem Gehör auf Noten abzusetzen und in fehlerhafter Weise zu ver-

breiten. Dies nöthigte den Componisten, obwohl sein Werk nur in Danzig und Königsberg gehört war, sie für das Clavier eingerichtet herauszugeben *).

Wenn Weiße es sich vorsetzte „das kleine gesellschaftliche Lied unter uns einzuführen" und das Gelingen sich zur Ehre anrechnete, so kann sie Jester in beschränkterem Kreise mit ihm theilen, denn die von ihm gedichteten Lieder machten auch „einen Theil des gesellschaftlichen Vergnügens aus und gingen sogar zu dem gemeinen Volk über. Man hörte sie auf den Gassen, in den Wirthshäusern und auf den Hauptwachen, in der Stadt und auf dem Lande von Bürger und Bauervolk singen." Wie das „Als ich auf meiner Bleiche" aus Weiße's „Jagd" oder „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt" das für die jetzige Welt noch in Haydn's „Jahreszeiten" erhalten ist, aus Weiße's „Liebe auf dem Lande", so hallten in den neunziger Jahren in Königsberg überall die Gesänge aus der „Louise" voll harmloser Freude und Gemüthlichkeit, wieder, das Eingangslied von Hannchen gesungen:

Heitrer Sinn und froher Muth,
Das ist all mein Hab' und Gut
Und ich geb's, so arm ich bin,
Nicht für alle Schätze hin.
Jung und mürrisch steht nicht fein,
Lieber todt als traurig seyn.
Ach der Gram — nur gar zu bald
Macht er junge Mädchen alt.
Heitrer Sinn u. s. w.

oder das Duett zwischen Vater Kollmann und der Wittwe Günther:

Chocolade und Kaffee
Ist nicht Brauch in meinem Hause,
Weit gesünder ist der Thee
Sonntags, Sonntags, nur zum Schmause —
Außerdem kann ich's nicht leiden:

*) Louise, eine komische Operette in 3 Aufzügen von F. E. Jester. in Musik gesetzt und für das Clavier eingerichtet von L. F. Benda Königsberg (1791).

Und auch das muß sie vermeiden.
Das merk sie sich, das sag' ich ihr.

Schon gut, schon gut Papachen,
Schon gut, ich merk' es mir.

Und noch eins: Zwar halt' ich Wein,
Doch das lass' sie sich nur sagen,
Niemand trinkt als ich allein,
Wein bekömmt nicht jedem Magen.
Nur nicht naschen, kanns nicht leiden,
Und das muß sie ja vermeiden.
Das merk sie sich, das sag' ich ihr.

Schon gut, schon gut Papachen,
Schon gut, das merk' ich mir.

Jester und Benda beschenkten die hiesigen Theaterfreunde darauf mit „Mariechen", einer Fortsetzung der Louise, und mit der „Verlobung", die mit Beifall aufgenommen wurden, wenn sie auch nicht den der ersten Oper erreichten. Als Benda durch einen jähen Tod dem Freunde entrissen wurde, fehlte es seinen Operndichtungen nicht an geschickten Componisten, deren Reihe Hiller eröffnet. Die anderen waren Stegmann, Mühle, Cartellieri in Wien, Präger und Schönebeck. Die von dem letzten gesetzte Operette „Der Wunder-Igel" in 1 Akt ist in Königsberg 1793 erschienen. Eine Oper „Esther" in 3 Akten scheint ernst gehalten und ganz in Versen geschrieben zu seyn.

Vielleicht, weil Jester gar zu sehr seine Erfindung den Talenten in der Schuchischen Gesellschaft anpaßte, scheinen die Opern auf andern Theatern nicht leicht in Szene gesetzt zu seyn. Nur eine wurde in Hamburg, „der Triumph der Liebe," 1796 mit der Musik von Stegmann dargestellt, aber lau aufgenommen.

Mit des Dichters heranrückendem Greisenthum, mit dem neunzehnten Jahrhundert verbreitete sich statt der warmen Theilnahme an der poetisch-dramaturgischen Thätigkeit Jester's über sie unfreundliche Kälte. Seine Liebe für das Schauspiel hörte aber nicht auf und heiter und gelassen, wie er war*), trug er Krän-

*) Der Buchhändler Nicolovius, der das Mannscript des mehrtheiligen

kungen und tröstete sich damit, daß es ehemals anders gewesen. v. Kotzebue, in dem er einen aufrichtigen Freund zu besitzen vermeinte, brachte ihn in der Fortsetzung der „Deutschen Kleinstädter" als Dichter Sperling auf die hiesige Bühne, die „Louise" die noch einmal auf den Wunsch der ältern Theaterbesucher zur Aufführung kam, wurde, vielleicht weil die Spielenden für das anspruchslos schlichte Gemälde keinen Sinn hatten, nur mit mitleidigem Lächeln aufgenommen, der „Freemann" war wegen Mangels an Zuschauern an einem Abend nicht gespielt und schon früher durch eine Anekdote in Verruf gekommen, die unter Lachen häufig erzählt wurde *). Jester nahm sich des Theaters jetzt weniger an durch das Schreiben neuer Stücke, als durch Rath, den er aus seinem Schatz von Erfahrungen den Directionen gab und durch das Kunstinteresse, das er in weiten Kreisen lebendig zu erhalten suchte. Ganz gab er das Schriftstellern nicht auf. Nach seiner Uebersetzung zu der Isouardschen Composition ward die „Aschenbrödel" gegeben und Jester empfand die Wonne mit der Dem. Toscani, wenn diese unter rauschendem Beifall tanzend die Arie: „Ich die kleine Aschenbrödel" da capo vortrug. Den letzten bedeutsamen Kunstgenuß gewährten ihm die Gastvorstellungen der Milder-Hauptmann.

Jester ging kurz vor seinem Hinscheiden mit dem Plan um, seine sämmtlichen dramatischen Arbeiten herauszugeben und den schwankenden Theaterverhältnissen in Königsberg — zwei Schau-

Werkes: „Ueber die kleine Jagd" nach Leipzig geschickt hatte, theilte ihm nach einiger Zeit die trostlose Kunde mit, dasselbe sey auf unbegreifliche Weise unwiederbringlich verloren gegangen. Jester war ruhiger, die Nachricht zu vernehmen, als jener, sie zu verlautbaren. „So werde ich das Buch noch einmal schreiben" sagte Jester und hielt Wort.

*) Jester in einer Mittagsgesellschaft brach nach der Tafel eher auf, als es dem Wirth und einem fremden Herrn unter den Gästen lieb war, nachdem er schon lange vorher unruhvoll nach der Uhr gesehn. Jester gestand, daß es ihn ins Theater triebe, da sein Schauspiel dargestellt würde. Der Fremde beurlaubte sich mit ihm, um an dem Vergnügen Theil zu nehmen. Man fand das Theater verschlossen. Jester bedeutete den Begleiter, es dürfe des Andrangs wegen geschehn seyn, mit der beruhigenden Bemerkung, daß für den Autor und seinen Schützling sich noch ein Plätzchen finden würde. Nach langem Klopfen wurde die Thür geöffnet und der mürrische Freiwohner gab den Bescheid, die Leute hätten das alte Stück nicht sehen wollen.

spielhäuser hatte er in Asche zusammensinken sehn — einen neuen sichern Halt zu gewähren. Beides konnte er nicht erreichen. v. Baczko zählt von ihm 10 Original-Lust- und Schauspiele, 9 Original-Opern, 13 Lustspiele nach Cumberland, Sedaine, Picard u. s. w. und 4 Opern nach dem Französischen auf, die in der Gesammtausgabe in zwölf Bände vertheilt werden sollten. Größeren Dank bei den Nachlebenden glaubte sich Jester dadurch zu erwerben, daß er einen hiesigen Banquier in das patriotische Unternehmen zur Erhaltung und Neubegründung des königsberg-schen Theaters zog. Dieser spielte aber nur den Kunstgönner und ging um so willfähriger großmüthigst in die ihm vorgelegten Plane ein, als es ihm darauf ankam, die Welt noch eine kurze Weile länger über den ausbrechenden, totalen Banquerott zu täuschen.

Jester trug von der Jahre Last gebeugt auf Pensionirung an und verlebte den Abend seines Lebens im Hause seiner alten Freundin Gerlach. Es wurde dunkler um ihn, da die Schwäche seines Auges ihm zuletzt das Lesen und Schreiben verbot. Die treuste Pflege vermogte ihn nicht über die Mühseligkeiten des Alters hinwegzuheben. Er war vergessen, noch ehe er starb. Wenn bei irgend einem das Wort, daß der Prophet nicht im Vaterlande gelte, nicht zutraf, so bei ihm, dessen dramatische Leistungen nicht nur mit Theilnahme, sondern Enthusiasmus empfangen wurden, wie kein Stück, das von einem Königsberger früher oder später hier gegeben ist. Dennoch wurde sein Andenken mit ihm begraben und, der in der Handschrift zurückgebliebenen Schauspiele nicht zu gedenken, sind die gedruckten zu Seltenheiten geworden und vollständig vielleicht nicht mehr vorhanden *). Höchstens erinnert man sich noch im Garten der Todtenkopf-Loge, beim Anblick des Denkmals, das seine Ruhestätte bezeichnet, der Verdienste, die er sich um den von ihm begründeten, neuen Sitz der Freimauerei er-

*) Obgleich „Freemann" und „der Wunderrigel" in Königsberg verlegt sind, so sind sie nirgendwo, weder hier noch in Leipzig aufzufinden. Anfragen, die nach Berlin und Wien gemacht wurden wegen dieser und der andern gedruckten Stücke, hatten keinen Erfolg. Nach Ermittlung des Ortes, wohin der handschriftliche Nachlaß gekommen, kam von dort, einem Gute in Littauen, die Nachricht, daß er vor längerer Zeit „stoßweise als Maculatur" verwandt sey.

warb, dessen fünfzigjähriges Jubelfest er kurz vor seiner Auflösung feierte. Sein Todestag war der 14. April 1822.

In dem Grad, als das Interesse an den bildenden Künsten abgenommen, stieg das Gefallen an den theatralischen Genüssen. Der höhere Reiz des geselligen Lebens begründete sich auf sie. Ein neues Stück, die gelungene Leistung eines Bühnenkünstlers war das Tagesgespräch und der ausgiebigste Stoff der Unterhaltung. Sobald eine Schauspielergesellschaft ihren Einzug gehalten, bestimmte der Comödienzettel die Hausordnung in den gebildeteren Kreisen. Er ward als der Kalender angesehn, auf dem der Theaterfreund neben Beischriften, die sich auf die Darstellung, auf den zahlreicheren und geringeren Besuch eines Stückes u. s. w. bezogen, Begebnisse vermerkte, die mit der Comödie nichts gemein hatten. So liest man auf zwei, die zur großen vorliegenden Folge der Danziger Comödienzettel gehören: „Schrecklicher Tag! Julchen meine Schwester" u. s. w. „Heute Schwester Julchen begraben."

Nicht nur als Zuschauer wollte man sich an dem mimischen Kunstwirken betheiligen, sondern sich selbst darin versuchen. Mit wahrhaft leidenschaftlichem Eifer wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überall das Liebhabertheater gepflegt und Opfer keinerlei Art gescheut, um durch Sorgfalt und Mühe sich des Beifalls der Geladenen zu versichern. Nicht allein daß in den größern Häusern bei feierlicher Angelegenheit die dramatische Vorstellung der Mittelpunkt der festlichen Vereinigung ausmachte und Monate lang die Zurüstung und Einübung den Familienkreis beschäftigte, sondern es wurden auch in zum Theil großartiger Weise Liebhabertheater errichtet, auf denen vornehme und graduirte Personen ein Paar Mal in der Woche vor 60 bis 80 Zuschauern beliebte Stücke gaben, nicht kleine Komödien, sondern Trauerspiele, die den ganzen Abend ausfüllten, Opern, die ein langes Studium erforderten. Bisweilen zählte man an dreißig Spielende. Dadurch wurde die Theilnahme an den öffentlichen Theatervorstellungen keineswegs geschwächt, vielmehr stieg die Liebe an denselben und der Schauspieler und seine Kunst fand größere Beachtung, indem man einestheils durch die Ausübung die Schwierigkeit erkannte, anderntheils sich genöthigt sah, vielfach den Rath und die

Beihülfe der Männer von Fach in Anspruch zu nehmen. Das Privattheater belebte aber nicht allein den Kunstsinn, sondern es förderte auch die Kunst. Aufkeimende Talente versuchten sich hier zuerst mit ihren Leistungen als Dichter und Schauspieler und stellten sich nicht bei ihrem schüchternen Auftreten einer abschreckend lieblosen Beurtheilung aus. Die bekannte Sophie Albrecht bewährte sich als Künstlerin auf dem Privattheater in Erfurt in der Titelrolle von Plümicke's „Lanassa", als Jenny in „Montrose", ehe sie öffentlich auftrat. Stücke, die einem Verbot zufolge aus engherzigen Rücksichten nicht öffentlich dargestellt wurden, oder deren In-Szene-Setzung kleineren Truppen schwierig war, wurden hier den Gebildeten zur Anschauung gebracht. Als im Anfange „Emilia Galotti" auf den öffentlichen Schauplätzen nicht die verdiente Geltung sich erringen konnte — ein Principal, als er sie gelesen, schrieb an den Rand: Noli me tangere — wurde sie auf den Privattheatern häufig aufgeführt. Die Kunstfreunde Dresdens sahen, da die Darstellung von „Julius von Tarent" verboten war, das Trauerspiel auf den Privattheatern. Diese ahmten also nicht nach, sondern ergänzten und füllten den Mangel aus.

Fürstliche Personen spielten auf dem Privattheater in Meiningen, das 1776 erbaut war, und in dem gesellschaftlichen Hoftheater in Saarbrück. Prinzessin Amalie componirte für das Liebhabertheater in Tiefurt, auf dem sie selbst neben Goethe, der sich als gewandter Schauspieler zeigte, einzelne Rollen übernahm. Unter geistlichem Schutz gedieh zu einer namhaften Große das Privattheater in Erfurt und zwar unter dem des Coadjutors Freiherrn v. Dalberg seit 1782. Hier trat regelmäßig eine Reihe von Doctoren auf und es wurden „Die Zwillinge" und „Ariadne auf Naxos", „Clavigo" und „Die Räuber" gegeben. Neben diesen Privattheatern im größten Maaßstab gab es deren in großen und kleinen Städten in allen Dimensionen. Vornämlich wurde von ihnen die Würde des deutschen Dramas vertreten.

Das Liebhabertheater wurde, wie es scheint, nicht leicht irgendwo früher und allgemeiner aufgeschlagen als in Königsberg. Dies haben wir uns wohl dadurch zu erklären, daß die Anwesenheit der Russen und der große Brand die herumziehenden Künstler so lange vom Musentempel fern hielten.

Johann Adam Tritt, ein begüterter junger Mann aus Danzig, errichtete, da er in Königsberg studirte, 1764 ein Liebhabertheater und vereinigte sich mit einer Zahl von talentvollen Freunden, um Vorstellungen zu geben, zu denen eine Eintrittskarte zu erhalten, jeder für eine besondere Begünstigung ansah. Dies um so mehr, als damals keine öffentlichen Schauspiel-Vorstellungen statt hatten. Aber auch als diese wieder begannen, behielt die Privatbühne ihre alte Anziehungskraft und selbst Schauspieler verschmähten es nicht, Zuschauer zu seyn. Die Bühne befand sich in einem Hause in der Pulverstraße, bestand zwei Jahre und auf ihr wurde nur von Herren gespielt. Unter ihnen zeichnete sich der Unternehmer dermaaßen aus, daß nur eine Stimme war, er würde, wenn er das dramatische Studium statt zum Vergnügen, zum Beruf erwählte, sich zu einem der ersten Künstler ausbilden. Neben ihm thaten sich seine landsmännischen Commilitonen hervor Sendel und Gralath, die, während jener nachmals als polnischer Legations-Sekretär in Warschau und Danzig arbeitete, in ihrer Vaterstadt wichtige Aemter versahen. Unter den Königsbergern waren die vornehmsten Kurella, Herders Jugendfreund, Podbielski, Jacobi und Jester. Die beiden letzten, als der Ernst des Lebens die heitern Kunstjünger längst zerstreut hatte, fanden sich als Geschäftsmänner in Wien zusammen, bevor Jacobi preußischer Consul in London wurde *).

Im J. 1764 feierten Offiziere des v. Tettenbornschen Regiments den Geburtstag ihres Chefs durch ein Festspiel, das, von Lauson abgefaßt, das Bild des Generals von 55 Lampen, zur Erinnerung an die Zahl seiner Lebensjahre, zur Anschauung brachte und durch die Darstellung von Lessings „Schatz".

Im Hause des russisch kaiserlichen geheimen Raths, Reichsgrafen v. Kayserling — von hier aus verbreitete sich zuerst der feine Ton des geselligen Lebens in weiteren Kreisen über ganz Königsberg — befand sich ein Theater, das viel benutzt wurde. Als 1771 der Prinz Heinrich, Bruder Friedrichs II., den Königsbergern einen Besuch machte, so gehörten zu den Feierlichkeiten,

*) Zu den wenigen Mitgliedern des Liebhabertheaters, die nicht Studenten waren, gehört Lindner, der General beim Ingenieur-Corps wurde. Beiträge z. Kunde Pr. Bd. V. S. 504.

die ihm zu Ehren veranstaltet wurden, eine dramatische Unterhaltung im Hause des Reichsgrafen „auf dem dazu aptirten Theater" und dies war um so passender, als sich die kgl. Hoheit für das Schauspiel interessirte, auf dem Theater zu Rheinsberg zusammen mit dem Herzog Friedrich von Braunschweig spielte und wie dieser auch Dramatisches schrieb. Da er Französisches ins Deutsche übertrug, so ist es auffallend, daß Kayserling eine französische Vorstellung gab, die mit einem von der Reichsgräfin selbst verfaßten Prolog La chiffre en fleurs begann. Das Stück war der allbeliebte Deserteur von Mercier. Die Spielenden waren die vornehmsten Adlichen *). Einige Jahre später sah v. Hippel im Kayserlingschen Hause „Soliman den Zweiten" von Favart aufführen, in dem die Hauptrolle dem Herzog von Holstein-Beck zugetheilt war **).

Im Hause der Mutter des Herzogs, einer gebornen Gräfin zu Dohna-Leistenau, die „eine veraltete Vorliebe" für die ältern französischen Dichter nährte, war oft französisches Theater. In Opern pflegte Elisabeth Graun geb. Fischer, nachmals v. Stägemann, die Hauptpartie zu singen ***).

Bei Kriegsrath Gervais wurde eine Oper vom Kriegsrath Bock gegeben, dessen Gattin, Sängerin und Lautenspielerin, eine Schwester Reichardts war †).

In Marienwerder wurde zur Feier des fünfzigjährigen Jubiläums des General-Lieutenants v. Krakow 1786 von Dilettanten „der deutsche Hausvater" mit einem Prolog gegeben.

Im Schloß in Heilsberg spielten die Offiziere der Garnison 1787 den „Vetter von Lissabon."

Auch in Danzig wird kein Mangel an Privattheatern gewesen seyn, wenn sich auch nur Nachricht von einem erhalten hat, das aber von der Art war, daß die Tragödien in Burlesken verwandelt wurden. Nur zwei der Spielenden verriethen Anlage.

*) Kantersche Zeitung 1771. S. 50. Der französische Prolog, so wie die deutsche Uebersetzung ist 1780 gedruckt.

**) Hippel Bd. XIV. S. 241.

***) Nach den dunklen Angaben in den „Erinnerungen von Elisabeth Stägemann." Leipz. 1846. Die Facta sollten hier durch veränderte Namen unkenntlich gemacht werden.

†) Hippel XIII. S. 87.

Die Liebe, mit der die Schuchischen Vorstellungen 1781 aufgenommen waren, bestimmte eine Zahl Kaufmannsdiener zu einem Kunstverband. Sie gaben große Lust- und Trauerspiele, wie Brömels „Adjutant" und den „Werther". Im letzten Stück setzte im Eifer der Deklamation die Hauptperson die Pistole zu früh an den Kopf, deren rothgefärbte Mündung schon lange vor der Ermordung das Blutmaal auf die Stirne prägte. In den ernstesten Szenen wurde gelacht und die Obrigkeit machte durch ein Verbot dem Unfug ein Ende *).

Die Würde der Kunst, die das Schauspielwesen adeln sollte, vermogte nicht das Hergebrachte, Handwerksmäßige ganz zu verdrängen. Von Comödien, die einstudirt werden, heißt es, sie sind „in Arbeit". Vielfach blickte noch das Aberwitzige der Quacksalberbude vor. So hat es etwas komisch Frappantes die Art, wie die Spielenden nach den Fächern eingetheilt werden, wodurch die freie Kunst zur Zunftgenossenschaft sich herabgestimmt sieht. Anfangs hieß es „Tyrannenagent" „Königsagent" und auch jetzt werden noch die Schauspieler engagirt als Chevaliers und Escrocs, Naturburschen und polternde Alte **). Im 18. Jahrhundert kam viel auf die Uebernahme der „Mantelrollen" und der „Beinkleiderrollen" an.

Die Mantelrolle spielte der Alte, der gefoppt werden sollte und der dem Fopper gegenüber stand. Jenes war der Anselmo und dieser der Harlekin oder nach ihnen zugestutzte Charaktere, wenn auch der kurze Mantel des Alten von Frankreich herübergekommen war. Unter den französischen Schauspielern in Berlin that sich einer 1740 hervor „welcher in Mäntelrollen, Charaktern und Harlekins seines Gleichen suchte" ***). Als unter den deutschen Stänzel, der letzte namhafte Anselmo, alterte, verlor sich das Interesse an den Mantelrollen und Lessing schrieb 1781, man habe es längst satt „einen alten Laffen im kurzen Mantel

*) Litt. u. Theater-Zeitung 1782. S. 173.

**) Bisweilen war eine Rolle Bezeichnung für ein Rollenfach. Nach dem scharf ausgeprägten Charakter in der „Galora von Venedig" stellte man Schauspielerinnen zu „Agnesen-Rollen" an.

***) Unter den deutschen Schauspielern war Koch in Berlin unnachahmlich „in den französischen Mäntelrollen." Plümicke S. 270.

und einen jungen Gecken in bebänderten Hosen unter ein Halbdutzend alltäglichen Personen auf der Bühne herumtoben zu sehen *)." Auch in unserer Zeit ist der Name Mantelrolle noch nicht ganz ungewöhnlich. Sie werden von untergeordneten Schauspielern gegeben, die in ihnen nur repräsentiren oder figuriren.

Später kamen die Beinkleiderrollen auf. Wenn vormals die Damen zaghaft waren, und noch nach Lessings Ansicht mit Recht zaghaft waren, öffentlich aufzutreten und sich der Beurtheilung des Publikums preiszustellen, so traten sie nun herrschsüchtig auf und wollten gegen die Männer sich keines Vorrechts entäußern. Wie bei den Handwerkern die hinterbliebene Wittwe das Geschäft fortzusetzen pflegt, so ließ auch die Theater-Directrice den verstorbenen Director nicht nur nicht vermissen, sondern lieferte oft auch durch Ordnungsliebe und Umsicht den thatsächlichen Beweis, daß sie die Stelle der Männer mehr als zu ersetzen im Stande wäre. Ein Vorwurf entsprang aber daraus, daß, wie wir schon in einem alten Theater-Kalender lesen **) „die Directrice, wie gewöhnlich, eine besondere Lust zu allen ersten Rollen spürt und ihren Despotismus sogar bis ins Männerfach ausdehnt." Die Schauspielerinnen gefielen sich in Männertrachten und wurden in ihnen gern gesehn und es wurde „der Geschmack an Beinkleiderrollen", wie sie in der deutschen Bühnensprache heißen, ein Lieblingsgeschmack der deutschen Schauspielerinnen. Weiße beschenkte mit einem wirksamen Lustspiel „Amalie", 1766 erschien es im Druck, das Repertoir, in dem die Hauptperson als junger Mann von der ersten bis zur letzten Szene auftritt. Es machte auf allen Theatern einen um so größeren Eindruck, als die Amalie stets von einer Lieblings-Schauspielerin gegeben wurde. Später war es vornämlich das Preisstück „Der Adjutant" von Brömel, der unter den Comödien der Art, denn auch der Adjutant ist eine verkleidete Dame, seit 1780 mit schallendem Beifall aufgenommen wurde ***). An der von den Dichtern vorgeschriebenen Metamorphose hatten

*) In der Vorrede der zweiten Ausgabe vom „Theater des Herrn Diderot. Nach Théorie de l'art de Comedien. Paris 1826: „Les roles à manteau sont ceux du bas comique où l'on réussit le plus aisement.

**) Gothascher Theater-Kalender auf 1783. S. 38.

***) Auch Jesters Louise erscheint in männlicher Verkleidung.

aber die Schauspielerinnen nicht genug. Sie rangen dahin, wenn Stimme und Wuchs es nicht als zu gewagt erscheinen ließ, sich in Rollen zu zeigen, in denen die ersten Heldenspieler Lorbern ernteten. Lange bevor die Jungfrau von Orleans die Fahne schwang, bewunderte man schon Heroinen in klirrender Rüstung mit Schild und Schwert. Eine solche war Madame Neuhoff. Madame Abt, die 1783 in Göttingen starb, wagte sich sogar an die Rolle des Hamlet und vermehrte durch sie ihren Ruhm. Es fehlte ihr nicht an Nachahmerinnen. In der Rollenbezeichnung der ersten Liebhaberinnen liest man jetzt ganz gewöhnlich: „verkleidete Rollen“ um den gewöhnlichen technischen Ausdruck: „Beinkleiderrollen“ zu vermeiden.

Die Revue der Schauspieler ist füglich mit der Neuhoff und und mit Döbbelin zu eröffnen, die mit martialischem Eifer eine Bresche in das von der Regelmäßigkeit all zu sehr beengte Theater brachen, oder wenigstens der steifen Feierlichkeit das Widerspiel hielten. Beide bekannten sich zu regelmäßigen Stücken, aber nur in sofern sie einen Gegensatz zu denen von ihnen verachteten Stegreifspielen bildeten. Wenn beide auch eine Zeitlang Mitglieder der Schuchischen Gesellschaft waren, so traten sie in Danzig und Königsberg doch nur wenig auf und können daher abgesondert von dem gleichsam in einander verwachsenen Personal betrachtet werden.

Madam Neuhoff, geborne Elendsohn, war eine Danzigerin und Enkelin des berühmten Pantalone Franz Jul. Elendsohn. Sie versuchte sich zuerst in ihrer Vaterstadt in der Dietrichschen Gesellschaft. Zu einer trefflichen Künstlerin bildete sie sich in Petersburg aus, wohin sie mit dem Ehepaar Garbrecht ging, um sich der Hilverdingschen Gesellschaft anzuschließen. Die Fortschritte, die sie machte, waren weniger eine Folge des Unterrichts von Seiten der Mitspielenden, als von Seiten eines Ingenieur-Obersten v. Melusino, der mit den Leistungen der deutschen, französischen und englischen Comödianten wohl bekannt, im Stande war, ihr das Verständniß der höhern Schauspielkunst zu eröffnen. Die Rollen, welche die damals zwanzigjährige Künstlerin studirte, gab sie ungleich vollendeter, als die sie später für sich lernte. Brust und Stimme, Gestalt und Gesicht wiesen sie auf das Heldenfach

hin. Mehr natürliche Anlagen als Studium befähigte sie Racine's Phädra und Weiße's Rosemunde vortrefflich zu spielen. Im Komischen mittelmäßig, war sie im Tragischen groß und erhaben und ihr Spiel galt für edel und natürlich *). „Wo Wuth und Verzweiflung auszudrücken ist, so liest man, reißt sie jeden Zuschauer hin." In Petersburg vermählte sie sich mit dem Schauspieler Neuhoff, der nach des deutschen Theater-Directors Hilverding's Tode in dessen Stelle trat, indem er sich das kaiserliche Privilegium zu verschaffen wußte. Neuhoff starb 1763 und seine Gattin war willens, das Unternehmen weiter zu leiten. Dies hintertrieb Scolari und Madam Neuhoff verließ Rußland und fand, damals 30 Jahre alt, Aufnahme in die Schuchische Gesellschaft. Sie that sich jetzt in männlichen und verkleideten Rollen hervor, in deren Ausführung sie durch eine männliche Stimme unterstützt wurde. Sie spielte den Drosman in der „Zaire", den Barnwell in dem „Kaufmann von London," den Krispus in einem Trauerspiel von Weiße gleichen Namens und nicht weniger die Titelrolle in Weißens „Amalie." Als Amalie, Rosemunde und Drosman wurde sie 1767 auch vom Königsberger Publikum beklatscht. Im J. 1772 trat sie wiederum vor dasselbe. Obgleich erst 39 Jahre alt, gab sie nun Mutterrollen. Sonst fand man sie nicht verändert und setzte nur an ihrer Gesticulation aus, daß sie zuviel Studium und Zwang verrathe. Sie gab in „Romeo und Julie" — Schmidt spielte die Hauptrolle — Juliens Mutter. Mit einem Cavalier, der unter dem Namen Overkamp auf der Schuchischen Bühne mit agirt hatte, ging sie drauf in die weite Welt und kam endlich nach Petersburg zurück. Hier empfing sie, da das von ihrem Mann besessene Privilegium in Mende's Hände übergegangen war, ein zweites **).

Neben der Neuhoff glänzte seit 1766 auf der Schuchischen Bühne Döbbelin und durch vereinte Bestrebungen brachten sie es dahin, daß in Berlin „beinah einen ganzen Sommer hindurch fast täglich Trauerspiele gespielt wurden" ***). Döbbelin drang darauf, in Hamburg den Richard III. bei Ekhofs Anwesenheit

*) Schmid Chronologie. S. 168. Plümicke S. 253.

**) Schmid Chronologie S. 264. 305

***) Plümicke S. 254.

darzustellen um ihn zu zerschmettern"*); denn wenn dieser bei den Helden des Corneille das Pomphafte und aufgebläht Strotzende durch Declamation und Stellung zu dem Anspruchslosen und einfach Ungezwungenen, mehr als erlaubt, herabzustimmen suchte, so schraubte jener es — man kann sagen, bis zum Platzen herauf, und schwang die Donnerkeile bis zum Entsetzen. Die Wirkung, die Aeschylus' „Eumeniden" bei den Weibern einst zuwege brachten, wollte er durch sein Spiel erreicht haben, indem eine Zuschauerin vor der Zeit niederkam. Zu gütlicher Ausgleichung rühmte er einen Podagristen geheilt zu haben, der sich ins Schauspiel tragen ließ und gesunden Fußes nach Hause ging. Als er in Weimar im „Oedipp" „O Abgrund öffne dich!" deklamirte, war, wie er zum Erstaunen erzählte, seine Bewegung so heftig, daß er einen Absatz ins Parterre schleuderte, der von einer vornehmen Dame mit dem Taschentuch aufgefangen wurde, in das sie Thränen der Rührung weinte. Auch in Lustspielen führte er durch seine Heftigkeit sonderbare Effektszenen herbei, so entführte er bei einer plötzlichen Handbewegung einst den falschen Zopf eines Mitspielenden *).

Karl Theophil Döbbelin wurde in Königsberg in der Neumark 1727 geboren. Als er das Gymnasium in Berlin besuchte, ward er zum Militär ausgehoben, aber wieder entlassen, da er es nicht zu dem Höhenmaaß brachte, das man sich von seinem Wachsthum versprochen hatte. Döbbelin studirte in Frankfurt a. d. Oder und in Halle. Lieber als den ernsten Studien widmete er sich denen der Kunst und er trat zur Neuberschen Bühne, kurz bevor die berühmte Principalin den völligen Sturz ihres Unternehmens erlebte. Er entschied sich für das Heldenfach. Nachdem er hie und da gespielt hatte, wurde er vom Comödiantenmeister Ackermann nach Königsberg 1754 eingeladen. Hier empfahl er sich durch den Zamor in der „Alcire", durch den Ulfo im „Kanut." J. E. Schlegel im Ulfo, wie später Weiße im Richard III. gaben Gelegenheit zur Herausbildung der grell heroischen Tollwuth, in der Döbbelin sich furchtbar zu gebärden wußte. Ulfo, eine Glanzrolle der älteren Heldenspieler, wäre mit den

*) Meyer Schröder I. S. 125.
**) Ebendas. I. S. 88.

Alexandriner-Stücken früher vergessen worden, wenn jener ihn nicht von Zeit zu Zeit, zuletzt 1787, dem Publikum vorgeführt hätte. Effektvoll mogte die Deklamation seyn, wenn der vor Ehrgeiz zum Unmenschen gewordene Ulfo seiner Gattin gegenübersteht, der milden Schwester des milden Kanut, die ihn vergeblich zu beschwichtigen sucht

Ist denn nicht, was du bist, Kanutens Eigenthum?
Was hat dich wider ihn so aufgebracht?

Ulfo.

Sein Ruhm.
Soll er allein die Welt mit seinen Thaten füllen?
Sein Name wird genennt und meiner bleibt im Stillen.
Hier selbst in seinem Sitz will ich ihm Krieg erwecken.
Hat er mich erst gefurcht, nun will ich ihn erschrecken.

In Königsberg lernte er Friederike Hartmann, ein aufblühendes Talent, kennen und verlobte sich mit ihr, die aber vor der Vermählung starb. Hier gewann er im Spiel, aber nicht auf der Bühne, 200 Dukaten *) und gab, nachdem er ein Paar Jahre unter Ackermann gewirkt, die Anstellung auf, denn im Besitz jener Summe faßte er den Entschluß, eine große Reise durch Deutschland, Frankreich, Italien und England zu machen, um alle große Schauspieler zu sehn und durch die Wahl der ersten Muster zur höchsten Vollendung der Kunst zu bringen. Allein schon in Leipzig wurde er andern Sinnes. Gottsched, der sich für Döbbelin schon darum, weil er den Cato spielte, interessiren mogte, beredete ihn, eine neue Truppe zu bilden, denn wie er der Neuber einen gefährlichen Nebenbuhler in Schönemann aufgestellt, so wollte er auch ihrem Nachfolger Koch, der durch Aufnahme der Oper es mit dem classischen Geschmack verdorben, durch Döbbelin den Helden die Spitze bieten lassen. Dieser folgte dem Rath und errichtete, mit einem Privilegium vom Kurfürsten von Mainz versehn, 1756 wirklich eine kleine Gesellschaft **), zu der

*) Nach Schmids Chronologie S. 185. sechs tausend Thaler.

**) In ihr glänzte Madam Mecour, die unter Döbbelins Leitung zuerst Ruf erhielt und nach manchem Wechsel unter ihr auch den Abend ihres Kunstwirkens 1784 beschloß



Madam Steinbrecher nebst Tochter, und Brückner gehörten. Seine erste Vorstellung war Voltaire's „Oedipp", zu der die Garderobe in 24 Stunden beschafft wurde. Der Krieg trieb ihn von Erfurt nach Weimar. Nach manchen Zügen sah er sich genöthigt, schon 1758 das Directorat aufzugeben. Er kehrte in der frühern Stellung zu Ackermann zurück, der mittlerweile Preußen verlassen hatte und in der Schweiz sein Heil versuchte. Ackermann, wie er den Ulfo spielte, so auch mehrere Rollen, in denen Döbbelin leuchten wollte trat sie ohne Weiteres an ihn ab. 1766 ist Döbbelin in Berlin und Mitglied der Gesellschaft Franz Schuch d. j. Seiner ebenbürtigen Spielgenossin Neuhoff mußte er jetzt den Zamor in der „Alcire", den Orosman in der „Zaire" abtreten. Er setzte es durch, daß wenigstens für eine Zeitlang nur „regelmäßige" (wörtlich gelernte) Stücke gegeben und die Harlekinaden und Stegreifspiele verbannt wurden, obgleich Christian Schuch, der den Vater nicht ohne Beifall als Hanswurst kopirte, damals noch lebte, Stänzel im Improvisiren eine seltene Fertigkeit besaß und Brandes sich dafür erklärte.

Döbbelinen gefiel nicht lange das abhängige Verhältniß um so weniger, als er Wege kannte, um sich ein zweites preußisches Privilegium zu gewinnen. Als er 1767 dies Ziel erreicht, sah er sich von mehren Seiten unterstützt, so von dem alten Märchner, der, wiewohl er längst dem Theater den Abschied gegeben, aus Gefälligkeit manche Rolle in der neu zusammengetretenen Gesellschaft übernahm. Döbbelin bereiste die Mark, Preußen, Schlesien, Pommern und Sachsen, vereinigte ein vielfach wechselndes Personal und kreuzte die Unternehmungen verschiedener Truppen. Mit Koch spielte er zu dessen Nachtheil in Leipzig und neben Schuch besuchte er Danzig und Königsberg. Länger als ein Jahr verweilte er, 1768 — 1770, in Danzig und Königsberg. Manche Stimme sprach sich entschieden für seine Vorstellungen aus und lobte sie auf Kosten der Schuchischen. Dennoch fand er nicht seine Rechnung und fühlte sich nicht veranlaßt, den Besuch zu wiederholen. Wenn er in seiner Truppe auch einige tüchtige Kräfte besaß, so war der Abstich zwischen ihnen und anderen, die bereits der Vergangenheit angehörten, oder nichts für die Zukunft versprachen, doch so groß, daß in den Vorstellungen nicht selten gelacht wurde und widrige Störungen das Spiel unterbra-

chen *). Man vermißte Ordnung und Anstand. Die bemerkenswerthesten Schauspieler waren folgende. Das alte Ehepaar Garbrecht, Merschy und Frau, er als Komiker, sie als Tänzerin, Cordelia Felbrich als Sängerin angestellt. Ungeachtet des geringen Umfangs der Stimme gefiel diese in Danzig ungemein, vornämlich in der Operette „die verliebte Unschuld"**). An Merschy setzten es viele aus, daß er outrirte, auch der Komiker Klos wurde getadelt, weil er ein Uebriges thäte. v. Hippel fand indeß an ihm Gefallen, denn er schreibt: „Döbbelin hat einen sehr, sehr guten Bedienten. Dieser Mensch hat ordentlich meinen entschlafenen komischen Trieb aufgeweckt"***). Klos mit Brandes zusammen übernahm später die Direction des Hamburgschen Theaters. Lambrecht gehörte zu den vorzüglicheren Künstlern und ist einer der bekannteren Hamletspieler. Ein Meister in auffallender Charakterzeichnung gab er auch Lessing's Riccaut. Engelmeyer war der Tellheim-Spieler. Thering, der sich in früheren Jahren Wille genannt, stellte ältere Personen aus den niedern Kreisen dar. Madam Schulz geb. Meinzner, Gattin des Correpetiteurs, ist bereits als eine Verwandte der Schuchischen Familie genannt, von der sie sich 1767 in Folge einer Einladung nach Hamburg trennte. Sie bildete sich nach der Hensel und erfüllte die großen Erwartungen, die man von ihr hegte. Sie wird der Brillant der Döbbelinschen Gesellschaft genannt und die Karschin besang sie in der Rolle der Pelopia in Weiße's „Atreus und Thyest." Sie war als Milwood im „Kaufmann von London" und als Francisca in der „Minna von Barnhelm" unvergleichlich. Sie starb 1774 erst 34 Jahre alt. Zu bedauern war es, daß Mad. Döbbelin als Gattin des Directors die ersten Rollen in Anspruch nahm, obgleich sie nur durch ein angenehmes Aeußeres Eindruck machen konnte. In der Deklamation hielt sie an unpassenden Stellen inne, weil Brust und Stimme ihr versagte. Sie verhehlte manches durch ein gar zu lebhaftes Gebärdenspiel und schlug die Hände über den Kopf zusammen,

*) In Halle wurde Madam Döbbelin ausgepfiffen.

**) Plümicke S. 262.

***) Hippel Sämmtl. Werke XIII. S. 87.

wenn sie nur eine ruhige Freude ausdrücken sollte *). Wer ein Bild von den Vorstellungen gewinnen will, die Döbbelin in Danzig und Königsberg gab, wolle eine Schilderung beachten, die von den Vorstellungen, die er bald darauf den Leipzigern bot, freilich nicht mit unparteiischer Feder entworfen ist. Nur das Thatsächliche ist ins Auge zu fassen. Da die herumziehenden Truppen die nämlichen Stücke zu wiederholen pflegen, so möge man sich einer Täuschung, wie im Diorama, hingeben, wo, umgekehrt wie sonst, die Bilder dieselben bleiben, aber die Zuschauer den Platz ändern. Im Repertoir keines Ortes fehlte „Richard III.“ Der Anfang wird so beschrieben: „So wie der Vorhang aufgeht, schreitet Herr Döbbelin mächtiglich über die Bühne, wirft sich in einen Lehnstuhl, springt auf, läuft ab, kommt wieder, wirft sich in einen andern und endlich erscheint Catesby. Zu dieser Pantomime, die eine ziemliche Weile dauert, spielt das Orchester noch immer fort“ **). Nach Weiße soll Catesby zugleich mit dem König auftreten. Er fragt:

O König, welch' ein Gram umwölket dein Gesicht!

und läßt sich den schauervollen Traum erzählen, in dem ihm die Geister der Erschlagenen zurufen:

Des Ew'gen Zorn erwacht, bald bist du Richard da!

In Königsberg wurde Gerstenberg's „Ungolino“ aufgeführt. Im Hungerthurm erblickte man nur die Familie des Directors, indem Döbbelin den Vater, Madam Döbbelin den Francesco, die eilfjährige Tochter Karoline Maximiliane den Anselmo und der kleine Sohn Karl den Gaddo darstellte ***). — Wie der Erstgenannte in diesen Trauerspielen glänzte, so seine zweite Gemahlin Catharina geb. Friederici, geboren in Brüssel 1749 †), in „Romeo und Julie“ von Weiße und in

*) Weniger bedeutend waren Madam Engelmeyer, Hr. Klinge und Schulz aus Hamburg, die die Rollen der Alten und Väter übernahmen.

**) Schmid Parterr. S. 336.

***) Schmid Chronologie S. 276. Döbbelins Tochter bildete sich zu einer vorzüglichen Schauspielerin aus und wurde von Chodowiecki als Ophelia in Kupfer gestochen.

†) Seine erste Gemahlin Maximiliane Christiane, geb. Schulz, starb bei Madam Ackermann, der Mutter Schröders, im J. 1759 und die zweite Frau ward von ihr erzogen.

„Eugenie" von Beaumarchais. Sie entzückte in Königsberg besonders in der letzten Rolle. — Von dem Vorsatz, nur das recitirende Schauspiel auf der Szene zu leiten, kam er bald zurück und nahm nicht nur seine Zuflucht zu den Operetten, sondern trat in ihnen selbst auf, so in Königsberg in der „Jagd" als König, im „Lottchen am Hof" als Schösser. Obgleich seine Stimme nicht Klang, nicht Umfang hatte, so gefiel er doch als Schösser. Wenn Döbbelin wider seine bessere Ueberzeugung das Singspiel aufnahm, so war das Ungewisse seiner Stellung dadurch nicht gehoben. „Nur ein Glücksfall vermogte Herrn Döbbelin zu retten" sagt ein Schriftsteller, der ihn als seinen Chef ehrte, nämlich die Erscheinung der „Minna von Barnhelm." Mit noch nie erhörtem Beifall gab er in Berlin 1768 das Lustspiel in 22 Tagen neunzehn Mal hinter einander und er hätte es vielleicht noch neunzehn Mal zum besten Frommen der Kasse aufführen können, wenn er nicht genöthigt gewesen wäre, abzureisen und seinen Umzug nach Potsdam, Stettin, Danzig und Königsberg anzutreten *). Die Vorstellung der „Minna von Barnhelm" muß eine durchaus vollendete gewesen seyn (Döbbelin spielte den Paul Werner und seine Gattin die Minna) **), so daß die Schuchische Gesellschaft, um nicht durch einen Vergleich zu verlieren, sich nicht eher daran wagte, als bis sie in einem Eckardt-Koch und einem Czechtitzky einen ausgezeichneten Tellheim aufzustellen vermogte.

Döbbelin verstand Reime zu schreiben und ließ es daher an Prologen und Festspielen in schwülstigem Styl nicht fehlen. Man machte ihm den Vorwurf, daß er sich in den Conversationston nicht zu finden wisse und daher in Stücken, die ihn verlangen, wenig leiste. Das wollte Döbbelin nicht Wort haben und trug in Danzig, als er nach 18 Wochen im Nov. 1769 die Stadt

*) Plümicke S. 262.

**) Die bekannteren Stücke, die Döbbelin in Danzig und Königsberg darstellte, waren „Codrus" von Kronegk, „die Trojanerinnen" von Schlegel, „die ungewöhnlichen Liebhaber" von Hippel, „die Poeten nach der Mode" von Weiße, „Boockbeutel" von Borkenstein, „der blinde Ehemann" und „Herzog Michel" von Krüger, „die Betschwester" von Gellert. Drei unter ihnen französischen Ursprungs: „Graf Essex" von Th. Corneille, „der verehlichte Philosoph" von Destouches und „Glücklicherweise" aus Champfort vom Prinzen Friedrich von Braunschweig übertragen.

verließ *), die Abschiedsrede zur Befremdung der Zuhörer im Conversationston vor — er wählte, um der Rührung gewiß zu seyn, zum Inhalt die Todesgeschichte seiner ersten Gattin.

Sein Geschick, Verse zu machen, namentlich seine Impromptu's, zogen ihm Ungelegenheiten zu.

Wie er einst Weimar verlassen mußte, weil er die Gunst des Hofes verscherzt hatte, so 1771 Halle, woselbst er durch seine bissigen Reime einen Studententumult veranlaßte. Vornämlich gab er in Magdeburg und Braunschweig — hier erhielt er den Titel eines Hofschauspielers — in Leipzig und Dresden Vorstellungen. Unter meist mißlichen Verhältnissen leitete er sein wanderndes Häuflein bis 1775, in welchem Jahr nach Koch's Absterben, der seit vier Jahren in Berlin ein stehendes Theater eingerichtet hatte, er dessen Nachfolger wurde. Das Ehepaar Brückner und Klotzsch vermehrte nebst andern **) seitdem seine Gesellschaft. Er bewirkte es durch seine Vorstellungen wohl vornämlich, daß 1778 in Berlin das französische Theater einging. In der glänzendsten Periode seines Wirkens konnte er an 70 Personen unterhalten. Seit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms II. sollte statt der Routine die Intelligenz in dem Musentempel herrschen. Döbbelin trat für immer vom Directorat ab. Eine Zeitlang noch als Schauspieler thätig, zog er sich in den Schooß der Ruhe zurück und starb 1793 und zwar nicht in Elend wie Schönemann, indem er sich ein kleines Vermögen gerettet hatte.

Nicht im Fernsten kann er mit Männern wie Schuch d. a., Koch, Ackermann und Schröder in Vergleich gestellt werden, die von ihrem Beruf durchdrungen in allen ihren Handlungen nichts der Künstlerwürde vergaben und sich durch sie der Achtung versicherten. Döbbelin war Comödiant in der gemeinen Bedeutung des Worts. Was glänzte und in die Augen fiel, was Lärm und Spektakel zuwege brachte, war ihm das Imposante. Fremd jeder zarten Empfindung oder für sie abgestumpft ***), ließ er

*) Am 13. Dez. 1769 eröffnete er das Theater in Königsberg.

**) Das Ehepaar Christ, Dem. Witthöft, Balletmeister Lanz u. s. w.

***) Seine Braut starb, seine erste Frau verschied in der Blüthe der Jahre, seine zweite Frau trennte sich von ihm. Das Unglück mit den Söhnen zweiter

aus frevler Eitelkeit einen Brief drucken, durch den er an der Leiche seines durch Selbstmord gefallenen Sohnes Verzeihung dem ältern davon gelaufenen Sohne Karl verheißt und mit dem Verse aus dem „Oedipp"

Verhängniß schlag! du sollst doch meinen Muth nicht dämpfen!

und eignen Reimen schließt.

Ein Verdienst, daß er sich unläugbar um das Theater erwarb, besteht in dem richtigen Erkennen, daß ein deutsches Nationaltheater durch die In-Szenesetzung deutscher Originalstücke entstehe. Hierin ließ er seinen Muth nicht dämpfen, wenn sein Eifer auch nicht immer durch den erwarteten Erfolg einer guten Einnahme belohnt wurde. Einem Koch kam er zuvor, Trauerspiele aufzuführen, die der Darstellung zu widerstreben scheinen. Lange bevor dieser den „Götz" in das Repertoir setzte, gab Döbbelin Gerstenbergs „Ugolino." Er brachte 1767 „Minna von Barnhelm, 1768 „Ugolino" 1776, „Stella" auf die Bühne, die, nachdem sie mehrmals gegeben war, von der Obrigkeit verboten wurde*), 1778 Lenzens „Hofmeister", den das Publikum nicht mehr als einmal zu sehn verlangte**), 1782 „Otto von Wittelsbach", 1783 „die Räuber", imselben Jahr „Nathan den Weisen" und 1787 „Fiesco."

Die verwittwete Karoline Schuch, die von 1771—1787 die Direction einer vorzüglichen Gesellschaft selbständig verwaltete, hatte durch ihren Nebenbuhler nur in so weit zu leiden, als sie aus dem Munde der Recensenten mehrmals zu hören bekam, daß die eine und die andere Rolle früher bei Döbbelin besser gesehen sey. Ihr Verdienst ward aber deßhalb nicht verkleinert und blieb

Ehe machte die Summe voll. Wenn die Art, wie er durch einen Anschlagzettel in Halle um Entschuldigung bittend die Großmuth der Studirenden erflehte, (Parlerr. S. 385) ihn charakterisirt, so noch mehr der Brief, in dem das theatralisch Ueberedle und das Gemeine wechselt. „Denke, ruft er dem Sohne zu, an die unglückliche Szene, da du und dein Bruder sich zankten und an der Ecke der Taubenstraße in der Besoffenheit sich zu ermorden drohten." Gothaisches Taschenbuch 1787. S. 61.

*) Plümicke S. 288

**) Ebendas. S. 427.

auch dadurch ungeschmälert, daß in der allerersten Zeit Joseph v. Kurz und in der allerletzten Zeit ihres Wirkens Karl David Ackermann als Mitdirectoren eintraten. Als Directrice zeigte sie sich in Danzig zuerst im August 1771 und begann darauf am 9. Dez. ihre Vorstellungen in Königsberg.

Ein Zwischenspiel von geringer Dauer und geringer Ergötzlichkeit war das Auftreten des Schöpfers der Bernardoniaden in Danzig. Merkwürdig genug hatte ihn aus Wien, gleichsam seiner eigentlichen Wirthschaft, Jester aus Königsberg zur Flucht gebracht und nach Preußen citirt. Er sah sich der Mühe überhoben, hier abermals über ihn Gericht zu halten. Joseph Felix v. Kurz (Kurtz), der Sohn eines Schauspielers gleiches Namens*), war in Wien 1715 geboren. Wie das gewöhnlich war, so wurde er nach dem komischen Charakter, den er spielte, Bernardon genannt. Als Komiker (eine Zeitlang wirkte er unter der Neuber Leitung) schwang er sich bald zum Haupt einer Gesellschaft empor. Bernardoniaden nannte man die von ihm erfundenen Burlesken, die halb als Singspiele vorgetragen wurden. Statt der Filzmütze des Harlekins trug der Bernardon, ein tölpelhafter Dümmling, einen grünen Hut; in den Streitigkeiten, die er bei den Vorkämpfern des guten Geschmacks in Wien erregte, geschieht oft des grünen Huts Erwähnung. Beliebte Stücke waren „die Prinzessin Pumphia" und „der Tartar Kulikan." In Wien und in Dresden, in Prag und in München, in Mainz und in Danzig zeigte er seine Kunst. Auf seiner Bühne that sich manches Talent hervor**). Schröder spielte 1767 einige Zeit bei ihm in Mainz und in Frankfurt a. M. Auch er mußte in den Bernardoniaden mitwirken, in einer als kleiner Prinz am Gängelbande sich umherführen lassen und in andern, wenn er im Feuer der Improvisation zu weit sich verlor, dem Schnalzen mit der Zunge nachgeben, wodurch die Directoren üblicher Weise zum Abtreten mahnten. Schröder lobt den weltmännisch gesinnten Bernardon, als

*) Schmid, Chronologie S. 71 79. nennt den Vater Felix Kurz und den Sohn Joseph Felix v. Kurz, Plümicke S. 115. ebenso den Vater. Der Sohn zeichnet sich selbst: Joseph v. Kurz.

**) Bei Kurz, dem Vater oder Sohn, war Antusch gewesen.

einen nicht gemeinen Lustigmacher, der in seiner Art sogar als einzig und beifallswürdig gelten könne. Er vermied alle Zoten, die er den Mitspielenden zu gute hielt*). Kurz behauptete, daß durch das Spiel aus dem Stegreif sich „der vollkommene Schauspieler allein bewähre. Es sey keine Kunst, etwas Fremdes einzutrichtern und dann wieder herzubeten wie ein ABC-Schütz. Dagegen hätten Prehauser, Weiskorn und er in Wien Wunder verrichtet." Nach seiner Meinung entschiede beim Publikum nur das Spiel über den Werth eines Stückes. Als Schröder sein Mißfallen über eine in Kurzens Abwesenheit gegebene Posse äußerte, rief er: „Mordio Sakkerment, so müssen sie's schlecht gebn habn. In Wienn ist das Stuckrl über zwanzigmal hintereinand aufg'führt" **). Anfangs war die Anziehungskraft seiner Leistungen so groß, daß um seinetwillen 1737 es den deutschen Schauspielern in Wien zum ersten Mal gestattet war, vor dem Hof aufzutreten, der so lange nur französische und italienische Comödien liebte. Er versah es durch eine unziemliche Aeußerung bei seiner hohen Beschützerin Maria Theresia und erkannte die Nothwendigkeit, für längere Zeit 1753 Wien zu meiden. Wiederum blühte in Wien sein Glück, da Gottfried Prehauser (Stranitzki's ebenbürtiger Nachfolger) mit ihm im Wetteifer auf derselben Bühne spielte. Als Kurz sich wieder nach dem Auslande gewandt, sah er die Thore seiner Vaterstadt für seine Bühne gesperrt, denn nur regelmäßige Stücke sollten geduldet werden. Kurz (sein Portrait wurde, um den ersten Censor zu kränken, als Seitenstück zu dem des Barons v. Sonnenfels gestochen) erlebte aber erst das Ende seines Reichs in Wien, als er den Gegnern zum Trotz die Breter wieder betrat.

Sein einst glänzendes Unternehmen sank schon 1769. Er hatte sich verrechnet, als er eine kostbare Theaterbude, in der er in Frankfurt gespielt, auf dem Rhein nach Cöln führen ließ und daselbst aufstellte. Den Zuspruch, den er fand, verdankte er gro-

*) Wenigstens in Danzig enthielt sich Kurz jener „unverschämten Zweideutigkeiten, von denen er (nach Devrients Bericht II. S. 221) sagte, daß sie mit anscheinender Dummheit vorgetragen, die Lieblingsspeise des Wieners Publikums wären", denn sonst würde der allem Volkswitz abholde Gomperz in seinen Theater-Recensionen es nicht verschwiegen haben.

**) Meyer Schröder Bd. I. S. 164. 173.

ʒentheils seiner Gattin, einer Italienerin von blendender Schönheit und ausgezeichneten Talenten, die als Tänzerin und später als Sängerin und Schauspielerin entzückte, die als Serva Padrona von allen Gratien umschwebt durch Pergolesi's Gesänge bezauberte und in den Goldonischen Lustspielen ihren Kunstgenossinnen zeigte, wie der Dichter sich die Rollen gedacht. Eine Veruneinigung zwischen Kurz und ihr darüber, ob man in Düsseldorf oder in Braunschweig das Spiel fortsetzen sollte, endigte damit, daß beide sich auf immer trennten und jeder eine besondere Bühne dirigirte. Der bessere Theil der Schauspieler folgte der Frau v. Kurz, obgleich sonst zwischen ihnen und dem Director das zärtlichste Verhältniß bestand und sie in aufrichtiger Anhänglichkeit allerliebste Herrn Söhne und er Vater genannt wurde.

Kurz kehrte zur Feier der Fastnacht 1770 nach Wien zurück. Der Zulauf war bei Eröffnung seiner Vorstellungen außerordentlich, um so größer, als die Ueberwindung der Schwierigkeiten viel Mühe gekostet. Aber Jester's Comödie: „Vier Narren in einer Person" wurden dargestellt und der Verspottung nicht länger widerstehend ergriff Kurz die Flucht.

Er war verschwunden und tauchte plötzlich 1771 wieder in Danzig auf unter dem Namen eines Mitdirectors der Schuchischen Bühne. Möglich ist es, daß ein Kaufmann Schuch in Mainz, der mit Kurzen's Familie befreundet *) und vielleicht mit Schuch's Familie verwandt war, den Vermittler machte.

Wenn der alte Franz Schuch durch seine östreichischen Dummheiten nicht in allen Kreisen das kalte Blut der nordischen Kunstfreunde zu erwärmen vermogte, so noch weniger Kurz, besonders da am Abend seiner Tage nicht mehr, wie vordem, der Lachkobold ihn von Triumphen zu Triumphen riß. Nicht galten die Possen mehr, die er als Schauspieler und als Schriftsteller vorführt. Im Dezember 1771 gab er Serva Padrona. Ein Recensent hebt seinen Bericht mit dem Ausruf an **): „Wie hör' ich Dante aus dem neunten Himmel seines Paradieses herunterrufen: die Serva Padrona gefällt euch Deutschen nicht? Seht welchen Gefallen die Franzosen daran finden! Nein Dante! Es

*) Meyer Schröder I S. 169.

**) Gomperz Billette S. 29.

ist weder die Serva Padrona noch die französische Servante Maitresse. Herr v. Kurz hat dieses Stück in vier ungleiche Heirathen verwandelt. Eine Alte heirathet ein junges Mädchen, ein Jüngling eine Alte, die Tochter eines Doctors ihren Bedienten und ein Doctor seine Dienerin. Aus einem schönen Intermezzo wurde also eine abenteuerliche Operette. Einen Vers zur angenehmen Erinnerung:

Alberta.

Sie sind ein Siebziger — nicht wahr? ich hab's getroffen.

Cassandra.

Warum nicht hundert? Nein — sie sind zu weit geloffen.

Herr v. Kurz kündigt sich in der Nachricht (auf dem Comödienzettel) als Hauptacteur an." Der Berichterstatter erzählt, wie ein griechischer Schauspieler vergeblich durch seinen Gruß die Aufmerksamkeit des Königs Agesilaus zu erregen suchte und auf die Frage: Wie — König kennst du mich denn nicht? die Antwort empfing: O ja, du bist Kallipides der Gaukler. So kenne man auch Kurz, den Bernardon." Seine Pantominen waren oft zu grelle Carricaturen; so brach er in der einer Szene in der Rolle des Uberto vor Mitleid in ein stufenweises Weinen aus.

Die verunstaltete Serva Padrona mogte um so wirkungsloser auf dem Danziger Theater vorübergehn, als Pergolesi's Schöpfung im J. 1753 bereits von Italienern hier geschehen war.

Kurz stellte in Danzig als ein neues Lustspiel „die Insel der Vernunft oder die doppelte Untreue" in Szene, welches durch künstliche Vermischung von lebhaften Versen und munterer Prosa, wohlgesetzten Gesängen und Tänzen ein beliebtes komisches Ganzes vorstellet, verfertigt von dem durch seine Serva Padrona allhier wohl beliebten Wiener Acteur." Das Stück ist eine Bearbeitung und Verschmelzung von zwei französischen. Es treten zwei Naturmenschen als geborne Philosophen auf, und ziehen mit „stachlichten Ausdrücken, die auch einen Milzsüchtigen durch Lachen erschüttern mögten," die feinen Sitten der gebildeten Welt durch als ein Gewebe von Lug und Trug. Der Verfasser giebt eine der beiden Hauptrollen und hofft, wie das Argument des Comödienzettels*)

*) Abgedruckt in der Beilage zur dritten Abtheilung.

(weniger zur Orientirung als zur Anlockung bestimmt) es lehrt, in der Gunst des Publikums eine Stufe höher zu steigen.

Das Lächerliche war dem Spiele des Bernardon in dem Grade als unverlöschlicher Stempel aufgedrückt, daß er bei aller Anstrengung nicht den Ausdruck des Ernstes zuwege bringen konnte. Dennoch, um es einst dem besten seiner Acteure in Mainz gleich zu thun, versuchte er sich im Trauerspiel und spielte den Essex. „Eine belustigendere Vorstellung, sagt Schröder, hat es nie gegeben.“ Ein Urtheil der Art wird dem Darsteller nicht unbekannt gewesen seyn, dennoch hatte er die Keckheit, auch der Danziger Verwundrung über seine tragische Leistung zu erregen und als Essex aufzutreten. Der Danziger Rezensent berichtet: „Herr Stänzel machte den Salisbury, warum nicht lieber den Essex. Allein Herr v. Kurz wollte sich auch im Trauerspiel zeigen! Dies alte Kind weint gut, Madam Schuchin mußte also nachgeben.“ Die Reime klappten in seinem Munde, als wenn ein Junge seinen Neujahrswunsch hersagt.“

Unter Kurzens Mit-Direction wurden Goldonische Comödien gegeben, die aber wie vorher, so auch jetzt keinen ungetheilten Beifall fanden.

Kurz trennte sich Ende Januars 1772 wieder von Madam Schuch und schloß seine Vorstellungen mit der Serva Padrona. Er machte nur eine Reise, wie es hieß, von der er aber nicht mehr zurückkehrte. Er ging nach Polen. In Warschau scheint es ihm, wo er selbständig eine Truppe leitete, längere Zeit nach Wunsch gegangen zu seyn. Er starb in Wien 1784, wohin er zuletzt mit einem zusammengerafften Häuflein wanderte.

Die Schuchische Gesellschaft, die bis zur Unterdrückung Preußens in Ehren bestand, gewann durch des würdigen Franz Schuch d. ä. würdige Schwiegertochter, Madam Caroline Schuch, wieder Ansehn und Ruf, wenn der Umkreis, in dem ihre künstlerischen Leistungen zur Anschauung gebracht wurden, auch seitdem sehr beschränkt war.

*) 14. Dez. 1774 schreibt er an Brockmann, um ihn für seine Bühne zu gewinnen und verspricht dem „Allerliebsten Herrn Sohn“ 5 Dukaten Gage und 80 Dukaten Reisegeld. Das Kurzische Theater war das dritte deutsche in Warschau, schon vorher hatten daselbst die Directoren Dietrich aus Danzig und Lepper aus Leipzig ihr Glück versucht.

Der Director Koch, dem seit dem siebenjährigen Kriege in Sachsen kein Glück mehr blühte, nahm den Tod des Directors Franz Schuch d. j. im Jahre 1771 wahr, um sich um das preußische Privilegium zu bewerben, ohne darum das chursächsische aufgeben zu wollen. Jenes wurde auf seinen Antrag nach Verständigung der Schuchischen Erben auf ihn in so weit übertragen, als er Haus und Theater in Berlin in der Behrenstraße für ein ansehnliches Capital übernahm, im Betrage der von Schuch hinterlassenen Schuldenmasse*). Ohne Gewinn räumte also die Schuchische Gesellschaft die Residenzstadt, in der sie seit 1755 sich unter wechselnden Schicksalen als die erste deutsche Truppe einen Namen gemacht und dort als ansessig erachtet wurde, während das Auftreten von Schönemann und Ackermann in Berlin nur eine vorübergehende Erscheinung war.

Koch war durch den Principal Wäser, der in Leipzig in einer Bude spielend ihm bedeutenden Abbruch that, gezwungen, Leipzig mit Berlin zu vertauschen. Sobald jener gewichen war, verließ auch Wäser Sachsen und erwählte sich Breslau zum bleibenden Aufenthalt. Auf seine Truppe, die unter Madam Wäser („Breslaus Clairon"**) die 1797 starb) ihre Blütenzeit feierte, wurde das zweite preußische Privilegium übertragen, welches Döbbelin aufgab, da er in Berlin als Kochs Nachfolger sich bestätigt sah. Das vom alten Schuch in Breslau gebaute Schauspielhaus ging käuflich an Wäser über.

So war auch Schlesien, das Franz Schuch d. j. nicht mehr besucht hatte, für die Schuchsche Gesellschaft verschlossen. Dafür ward aber Ost- und Westpreußen als ausschließliches Territorium ihres Kunstwirkens ihr übergeben. Und nicht allein Königsberg und Danzig mit den kleineren Städten Preußens erfreuten sich der theatralischen Unterhaltungen, der Schauplatz der Schuchischen Unternehmung wurde passend bis nach Curland ausgedehnt.

Zur Zeit des Herzogs Peter von Curland in Mitau und in dem 2 Meilen davon gelegenen Lustschloß Würzau wechselten Concerte, Schauspiele und Lustbarkeiten. Als Friedrich Wilhelm II. sich hier auf der Reise nach Petersburg aufhielt, versicherte er,

*) Plümicke S. 268.
**) (Bertram) Litt. u. Th. Zeit. 1783. S. 227

nie und nirgend heiterer gewesen zu seyn *). Die Bevorzugtesten der Künstlerwelt besuchten den kurländischen Hof, um hier ihr Talent zu zeigen, theils waren sie eingeladen, theils sahen sie in der Kunstliebe des Herzogs einen lockenden Ruf. Und, wie er, fühlten die Herzogin Anna Charlotte Dorothea geb. Reichsgräfin von Medem und deren Stiefschwester Elise Gräfin von der Recke. Gleichzeitig leitete einst die Concerte der beliebte Opernkomponist Hiller und stellte Brandes die Szene auf zur Darstellung der „Ariadne auf Naxos". Der Herzog dachte daran, sich dauernd des Dankes der Kunst zu versichern, zu deren Förderung er keine Opfer scheute. Auf seiner Reise in Italien 1784 setzte er in Bologna der Kunstakademie eine Summe aus zu einem alljährlich zu vertheilenden Preise. Die Schuchische Gesellschaft forderte er auf, alle Jahre in Mitau und Libau eine Reihe von Vorstellungen zu geben und ließ in erster Stadt ein stattliches Schauspielhaus errichten.

Wenn für die Vorzüglichkeit der Schuchischen Leistungen schon der Umstand spricht, daß Curland eine solche Verbindung mit dem königsbergschen und nicht (was nur geringe Kosten verursacht haben würde) mit dem rigaischen Theater schloß, so besitzen wir auch über sie den Ausspruch eines parteilosen Beurtheilers. Der Hofrath Prof. Reinbeck, der sich in den achtziger Jahren in Danzig aufhielt, sagt in seinem „dramatischen Lebenslauf" **), daß er damals die glücklichste Zeit verlebt und zur Bühne immer neue Nahrung gewonnen, als er, ein Freund der englischen Literatur, auf dem Schuchischen Theater nicht nur die damals gangbaren Lustspiele, sondern auch „Macbeth", „Lear", „Othello" und „Hamlet" recht gut habe darstellen gesehn.

Die Directrice Johanna Caroline Schuch geb. Zerger am 17ten April 1755 geboren ***), 1771 Wittwe, war zweimal vermählt gewesen und hatte aus der ersten Ehe einen Sohn Carl Steinberg und aus der zweiten zwei Töchter und einen Sohn, welcher letztere im ersten Jünglingsalter starb. Die Kinder hingen mit zärt-

*) Tiedge's Dorothea letzte Herzogin von Kurland. Lz. 1823.

**) Vorrede seiner sämmtlichen dramatischen Werke."

***) Wahrscheinlich in Schlesien; wo sie ihre jüngste Tochter — die vielleicht nicht Schauspielerin werden sollte — erziehen ließ.

licher Liebe an ihr und nicht weniger die Mitglieder ihrer Truppe, die treu bei ihr auch in trüben Tagen ausharrten und es dankbar anerkannten, was sie mit rastlos mütterlicher Sorgfalt und Betriebsamkeit zur Erhaltung und Verbesserung des umfassenden Hausstandes that *). Wenn es in der ihr zu Ehren gehaltenen Leichenrede heißt, sie sey „von Muttermälern nicht frei“ geblieben, so hat man nicht, wie man argwöhnen sollte, an bestimmte Fehltritte, sondern an allgemein menschliche Schwächen zu denken, denn obwohl damals kein Mangel an Theaterschriften, so wie an geschäftigen Zuträgern war, so ist doch von ihr nichts Nachtheiliges, ihrer moralischen Würde Gefährdendes aufgezeichnet. Reinbeck sagt: „es herrschte in der Gesellschaft das wahre Schlaraffenleben,“ dies hat man sich wohl nur so zu deuten, daß die Directrice alle Mühe trug und die Gesellschaft sich genialer Sorglosigkeit überließ. Die ernstesten Männer Königsbergs waren ihr und ihren Künstlern auch außerhalb der Bühne aufrichtig zugethan und bewährten dies in verschiedener Weise. Der poetische Magister Lauson trat für sie nicht allein als Schriftsteller in die Schranken, sondern auch, indem er einst einem Gerichtsdiener abwehrend entgegentrat, der mit Ungestüm auf die Bezahlung einer Schuldforderung bestand, wofür der Ritter in der Custodie, so hieß der Universitätskarcer damals, acht Tage büßen mußte. v. Hippel schloß „eine enge Bekanntschaft“ mit der Schuchischen Familie, übte mit ihr Declamation und Mimik und ließ sich den Unterricht des jüngsten Sohnes angelegen seyn, den er zum richtigen Deklamiren anleitete **). Der Kriegsrath Scheffner trat mit ihrem ersten Heldenspieler in freundschaftliches Vernehmen. Madam Schuch gehörte zu den Frauen, die geboren zu seyn scheinen, um den Männern zu zeigen, was unverdrossne Thätigkeit heiße,

*) Brandes III. S. 83: „Diese Frau hatte sich seit ihres Mannes Tode ungemein zu ihrem Vortheile verändert. Sie äußerte Züge von Edelmuth und Rechtschaffenheit, welche ich ehedem nicht an ihr bemerkt hatte; war jetzt eine gute Schauspielerin und ungemein thätig in ihrem Directionswesen.“ Er rühmt ihr nach, „die sich mit ihrer ökonomischen Lage fast immer in Verlegenheit sah,“ daß sie, da er durch das Auftreten seiner Frau und Tochter in Danzig außerordentliche Einnahmen erzielte, „auch nicht den geringsten Gedanken von Mißgunst geäußert, sondern auf das freundschaftlichste (sie) behandelt hat.“

**) Hippel XII. S. 208.

sie gehörte zu den Naturen, von denen man sagen kann, daß sie sich nicht Ruhe zum Sterben nehmen, um ihrer Pflicht nachzukommen. Leichter ist es, ein Werk zur Zufriedenheit zu begründen, als das in Verachtung gekommene wieder zu Ehren zu bringen, was aber ihrer Umsicht und ihrem Eifer vollkommen gelang. Sie ist nicht allein als Mutter und Geschäftsführerin zu rühmen, sondern auch als Künstlerin und hatte sich als solche einer allgemeineren Anerkennung zu erfreuen. Sie besaß als echte Künstlerin die bei Theaterdamen seltene Gabe der Bescheidenheit, indem sie sich in jeder Art zu bescheiden wußte. Die Principalität, die die Principale sonst beanspruchen, indem sie jede dankbare Rolle an sich reißen und sie nicht wieder abgeben mögen, scheint ihr fern gelegen zu haben. Sie war nicht rollensüchtig, wie Madam Döbbelin. Ehe die Jahre sie daran mahnten, ging sie aus dem Fach der zärtlichen Liebhaberinnen zu dem der Mütter und charaktervollen Frauen über. Wenn der ergraute Stänzel bisweilen noch einen Alten trefflich gab, wie im „Postzug“ *), so theilte sie als seine Gattin vollkommen die Ehre. Sie spielte die Orsina mit entschiedenem Beifall, dennoch entschloß sie sich gern, sie von einer anderen Künstlerin darstellen zu lassen. Sie erregte zu inniger Empfindung, ließ sich aber bisweilen selbst, wie Schröders Mutter, von der Empfindung bis zu Thränen bewältigen, so als die Frau des Lucern im „Deserteur“. Dagegen war in der „Freundschaft auf der Probe“ von Weiße der scherzhafte Ton der Julie so richtig, daß Alles als naiv und kunstlos erschien. Man tadelte nur bei ihr, daß sie die Stimme bisweilen zu sehr

*) Wenn der Schuch etwas verdacht und Döbbelinen zur Ehre angerechnet werden kann, so ist es das Benehmen gegen den Veteranen der deutschen Schauspieler. Stänzel, so liest man, war es, der jeden Glückswechsel der Schuchischen Gesellschaft treulich ertragen und sie 39 Jahre durch Rath und That bisher aufrecht erhalten. „Sein Lohn war aber der gewöhnliche.“ Die Entlassung 1779, wahrscheinlich durch die Noth geboten, erscheint um so grausamer, als er nur noch zwei Jahre lebte. Stänzel leistete nicht mehr, was er geleistet und „das Feuer der Leidenschaft loderte bei ihm nnr noch in kleinen Flammen auf.“ Döbbelin, der ehemals mit ihm zusammen gespielt, lud den alten verdienten Künstler nach Berlin ein, damit er als Emeritus hier sein Leben beschließe. Stänzel trat aber noch dreimal auf als Hausvater, als Obrister in der „Subordination“ und als Vater Rode im „dankbaren Sohn.“ Er erntete in der ersten Rolle ungetheilten Beifall. Im Jahr 1781 schied er dahin.

hob und in den entgegengesetzten Fehler verfiel, dessen sich durch den leisen, zitternden Vortrag andere Bühnenkünstlerinnen schuldig machten. — Von der Schuchischen Gesellschaft, vom ersten Jahr ihres Directoriums ab, handeln mancherlei Schriften. Sie mögen uns die Mittel geben, die Leistungen der Schauspieler aus dem Standpunkt ihrer Zeit zu beleuchten. Madam Schuch verrieth in ihrem Spiel eine seltene Einsicht. In der „Galora von Venedig" gab sie als Agnese Zanetti die wechselnden Empfindungen der Zärtlichkeit, des Stolzes, des Hasses und der Rachbegierde, als ein Weib voll Muthes und Entschlossenheit, dessen einzige Triebfeder Ehrgeiz ist. Ihr Hohngelächter bei der Unterredung mit Cosmus erregte Schauder und Entsetzen. In „Julia von Lindorack" einem beliebten Schauspiele nach Gozzi war sie Julianens Mutter. Welche Zärtlichkeit ihrer Tochter gegenüber, wie sehr beugte sie nicht der Schmerz und das Unglück derselben und wie viel Entzücken las man nicht beim glücklichen Ausgange! Im Mienenspiel wird sie allen Schauspielerinnen als Muster empfohlen; ihre Action und Declamation war nie gekünstelt, affectirt und übertrieben und in dem Maaß, als sie der Natur folgte, war sie des Beifalls gewiß. Als Lady Macbeth verdiente sie eine der ersten Stellen unter Deutschlands Künstlerinnen. Ihr Entsetzen bei Erscheinung des Geistes war von der Art, daß der Boden unter ihr zu wanken schien. Aus der Angst, die man in allen ihren Mienen wahrnahm, war der Uebergang zur Entschlossenheit vortrefflich, mit der sie dem Gatten Muth zuspricht. Ihr größter Triumph war die Szene im letzten Akt, in der sie (gemäß der Stephanieschen Bearbeitung) träumend ihre begangenen Bubenstücke erzählt und den König umbringt. Der starre, nur auf einen Gegenstand geheftete Blick war der Wahrheit entlehnt, die leise Sprache hob das Schaudervolle auf den höchsten Punkt. In einem Gedicht wurde sie nebst Eckardt-Koch, der den Macbeth spielte, gefeiert. Auch wenn sie das Heldenkleid ablegte, war sie auf der Bühne ausgezeichnet, namentlich als Lady Rusport in Cumberlands „Westindier" und als Justizräthin Lange in der „Reue nach der That" von L. Wagner. Ueber ihre meisterhafte Darstellung der Orsina später.

Dem Directorat der Madame Schuch drohte schon im ersten Jahr ein vernichtender Schlag. Ihr Nebenbuhler Döbbe-

lin trug die Schuld. In Folge der oben bemerkten Unordnungen in Halle, die er durch eine poetische Rede veranlaßt hatte. Am 21. Juni 1771 erfolgte ein Cabinetsbefehl, wodurch „alle Schauspiele auf Universitäten und deren Nachbarschaften gänzlich verboten und untersagt" wurden. Die hiesige Regierung berichtete dagegen, daß die Anzahl der Studirenden in Königsberg gering wäre und daß diese großentheils öffentliche Unterstützung genießend das Theater wenig besuchen könnten, dagegen in Königsberg als einer Haupt- und Residenzstadt bei der Anwesenheit vieler Fremden und des angesehnen Adels, der im Winter nach der Stadt komme und auf das Theater rechne, auf solches nicht verzichtet werden könne. Es erfolgte ein abschlägiger Bescheid. Eine zweite Verwendung wurde versucht und zwar mit glücklichem Erfolge, denn durch einen Spezial-Befehl vom 18. Oct. ward die Bestimmung für Königsberg aufgehoben. In Danzig erwuchsen der Directrice aus den Censurbeschränkungen Nachtheile. Im J. 1783 wurden „die Räuber verboten, als ein unmoralisches, sittenbeleidigendes Stück." Die Aufführung daselbst ward erst im folgenden Jahr nachgegeben, so wie die eines andern vorzüglich dargestellten Trauerspiels Unzers „Diego und Leonore" erst in der Veränderung. Gegen das letzte erhob 1784 die katholische Geistlichkeit Beschwerde wegen der Schilderung des Dominikaners Timoteo *).

Die Größe des Personals schwankte zwischen 30—40 Personen.

Tüchtige Nachfolger der Heldenspieler Ekhof, Märchner und Kirchhoff waren Schmidt, Eckardt-Koch, und Czechtitzky.

Gottfried Heinrich Schmidt, 1744 aus dem Dessauschen gebürtig, hatte bei einem Minister in Berlin im Dienst gestanden, als er 22 Jahre alt, Bühnenkünstler zu werden beschloß **). Seine Bildung und seine Liebe zur Kunst brachten sein Talent zu schneller Entwicklung. Bei der Schuchischen Gesellschaft, seit 1772 angestellt, spielte er die ersten Rollen in Trauer- und Lustspielen. Mittelmäßige Stücke wurden durch ihn bedeutend. Er spielte den Ulfo und Richard III. Unvergleichlich war er aber als Marinelli und Hamlet und er war es, der „Emilia Galotti"

*) Litt. u. Th. Zeit. 1784. IV. S. 79.

**) Plümicke. S. 254.

und „Hamlet“ auf die Schuchische Bühne brachte. Jedes Wörtchen, das seinem Munde entschlüpfte, ein Ja, ein Nein war, wie er es sagte, für den ganzen Charakter bezeichnend. Wenn die Natur ihm auch den angenehmen Mienenwechsel versagt hatte, so konnten doch die Vorzüge, die auf Einsicht und Theaterkenntniß sich begründeten, ihm niemand streitig machen. Als Marinelli blieb er in dem einschmeichelnd gleißnerischen Betragen des Hofmannes, in der Geschmeidigkeit und höhnischen Verstellung unerreicht. Sein trefflicher Nachfolger konnte nicht im Fernsten den Vergleich aushalten, eben so im Hamlet, weßhalb wahrscheinlich eine Vorstellung des „Hamlet“ in Königsberg 1782 wenig Zuhörer fand. Ein Meisterstück war sein Damis in Lessings „jungen Gelehrten“, sein Sir Carlo in Beaumarchais’ „Eugenia“ konnte auf keiner deutschen, sowie sein Germeuil in Diderots „Hausvater“ auf keiner französischen Bühne vollkommner gespielt werden. Mit gerechtem Beifall wurde gekrönt sein Fähnrich in Schröders Lustspiel, sein Belcour in Cumberlands „Westindier“ und sein Lelio in Goldoni’s „Lügner“. Er wußte den Lügen einen ganz besonderen Ton zu geben und der Zuschauer, wiewohl von seinen sinnreichen Erfindungen unterrichtet, wurde dennoch zweifelhaft, ob die Erzählungen Wahrheit oder Lüge seyen. Den Werth des Künstlers erkannte der Kriegsrath Scheffner an, ein Mann, der bis zu seinem Greisenalter sich lebhaft für Poesie und schöne Literatur interessirte, der an die Darstellung des Geizigen von dem alten Ackermann sich gern erinnerte, und der noch als ein Achtziger einen Theaterprolog dichtete. Dieser, der im Herbst 1774 die Schuchische Gesellschaft von Danzig nach Marienwerder kommen ließ, um einige Vorstellungen zu geben, sagt: Schmidt habe den Romeo im Weißeschen Trauerspiel „ziemlich gut, den Westindier trefflich und den Lügner meistermäßig“ gespielt. Er gewann ihn damals als einen fein gebildeten Mann lieb und wurde später in Danzig von ihm fleißig besucht. Zu seiner Befriedigung las ihm Schmidt deutsch und französisch vor, ohne zu ermüden *). Im Nov. 1778 trat er zum letzten Mal in Danzig als Westindier auf und empfahl sich in dieser seiner Benefiz-Vorstellung in einer Abschiedsrede vor seiner Abreise nach Deutschland dem Andenken des Pub-

*) Scheffner, Mein Leben. S. 164.

likums. In Wetzlar spielte er den Hamlet. Als Mitglied der Bondonischen Gesellschaft spielte er den Germeuil in Leipzig 1780. Imselben Jahr verließ er Bühne und Künstlerthum. Das Verdienst, das er sich um die Schuchische Gesellschaft erworben, trat noch spät deutlich hervor in der ältesten Tochter der Directrice, als seiner Schülerin.

Die erledigte Stelle nahm Eckhardt-Koch ein, der aber nicht alle seine Rollen spielte und sich von ihm wesentlich unterschied. Bei Schmidt war das vorherrschend Wirksame das Bedächtige, Raffinirte und Versteckte, bei Koch das Freie, Heldenkühne und Edle.

Die Lehre Engels, dessen Umgangs er sich rühmte, und Hamlet, den er von Brockmann gesehn, führten ihn aufs Theater. Als Heldenspieler schien er sich einen Vers aus „Hamlet" zum Wahlspruch gewählt zu haben.

Grausam, nicht unnatürlich laßt mich sehn.

Siegfried Gotthilf Eckardt, der den Namen Koch annahm, in Berlin 1754 geboren, gab den Staatsdienst auf, dem er sich gewidmet, und betrat in einem Alter von 24 Jahren die Breter, zuerst in Schleswig, dann in Hildesheim. Das Studium von einem Jahr befähigte ihn, 1779 in Danzig Guelpho den Sohn in den „Zwillingen" zu geben und Schmidts Stelle anzunehmen. Es war kein Zweifel, daß jede Hauptrolle ihm gebühre und um so dankbarer war es anzuerkennen, daß er auch Neben- selbst Statistenrollen nicht verschmähte, indem es ihm auf das Gelingen des Ganzen ankam. In Guelpho war er in den wildesten Momenten malerisch schön, wenn er zufällig in den Spiegel blickt und sich vor dem eignen Anblick entsetzt: „Ha! Rächer mit dem flammenden Schwert, hast du eingegraben auf meine Stirne den Mord?" wenn er den Gegenstand seines Schrekkens beseitigt sieht und sagt: „Jetzt will ich schlafen" wenn er sich in den Mantel hüllt mit den Worten: „Ich habe ausgeredet." In einem Gedicht auf Koch sprechen für die edle Auffassnng der Rolle die Verse:

Guelpho, Guelpho, Mann mit rauhem Herzen
Und doch groß in deiner Rauhigkeit,
Wild im Ausbruch all der bittern Schmerzen
Und doch groß bei Schmerzes Bitterkeit.

„Galora von Venedig" gefiel vornämlich, weil er den Garfias darstellte. Hinreißend war er in Shakspearschen Charakteren, als Macbeth und Shylock unübertrefflich. In „Macbeth" war Koch gezwungen, den Verfasser zu verbessern, nicht Shakspear, sondern Stephanie, und zu ersetzen, was dem Charakter genommen war. Er faßte ihn auf als kühnen Unmensch und nicht zaghaft und geisterscheu. Der Verstoß wider das Richtige war hier das Richtige. Im Shylock war eine Hauptszene der wechselvolle Ausdruck des Schmerzes und der Freude, über die Entweichung der Tochter (leider! trat in der Bearbeitung Jessica nicht auf) und über die Unglücksfälle Antonios. Die Fehler, die man ihm glaubte vorrücken zu können, trafen mehr den Beurtheiler als den Schauspieler. Gegen den Vorwurf, daß Shylock durch das Wetzen des Messers das Abscheuliche abscheulicher gemacht, nahm ihn ein Königsberger Recensent in Schutz. Bei Kochs Hamlet bedauerte man, daß er nicht vor dem „Seyn oder Nichtseyn," wie Reinecke, einen Dolch hervorgezogen, betrachtet und dadurch die Nothwendigkeit des Monologs dargethan habe. Wenn er auch wohl in „Hamlet" und „Lear", in welchem letzten Trauerspiel er den Edgar gab, sich weniger auszeichnete, so ersah man doch anerkennend das Streben, die Vorzüge von Brockmanns und Schröders Spiel verschmelzen zu wollen und rühmte als gelungen den Kampf zwischen der kindlichen Pflicht und der Liebe zu seiner Mutter, indem er deutlich darthat, daß er den Sinn des Autors bis auf die verborgensten Nüancen ausgespäht *). Als Marinelli konnte er Schmidts Andenken nicht verlöschen. Sein forschender Blick war freier, seine Declamation aus der Fülle des Herzens erwärmender, als daß ihm Rollen der Art hätten gelingen sollen. Auch in bürgerlichen Rollen war er musterhaft, namentlich als Graf Karl im „deutschen Haußvater." Lebhaft trat sein Wesen bei seinem ersten Erscheinen hervor. Sein Gang war träge, sein Betragen nachläßig und über alle seine Bewegungen Schwermuth verbreitet, aber sobald er Lottchen, des Malers Tochter, erblickte, war er ganz Gefühl und Lebendigkeit und Alles um ihn

*) Als Koch nach sechs Jahren den Hamlet in Königsberg gab, wurden als Glanzpunkte hervorgehoben die Szene, in der er seine Späher abfertigt, der Monolog und das Gespräch mit Ophelia.

zerfloß in Wonne. Auch in manchen karikirten Rollen, wie in Judenrollen, wurde er gern gesehn.

Eine Einladung, die von Riga an ihn erging, entriß ihn schon 1782 der Schuchischen Gesellschaft. Mit einem gewissen Meyrer übernahm er hier unter dem Geh. Rath v. Vietinghoff die Direction. Scheidend empfahl er sich dem Danziger Publikum, das ihn stets als den größten Künstler geehrt, in der genannten Rolle im „deutschen Hausvater". Es war, als wenn man ihm den Vorsatz, sich für immer zu verabschieden, als Undank auslegte. Koch strengte sich sichtlich an, um sich warmen Beifall bei seinem letzten Auftreten zu erringen, aber eine unbegreifliche Kälte starrte ihm entgegen und er ging wie ein Verstoßener, ohne ein Zeichen der Gunst mitzunehmen*). Fünf Jahre wirkte er als Director in Riga, darauf wurde er nach Deutschland berufen. Auf der Durchreise im Febr. 1788 eröffnete er den Wunsch, durch drei Rollen sein Andenken bei den Kunstfreunden Königsbergs zu erneuern und zwar als Falstaff in „Heinrich IV." als Marquis Posa und als Otto von Wittelsbach. Er fand Mutter Schuch nicht mehr, die vor einem Vierteljahr gestorben war. Die Bühne war nicht so eingerichtet, als daß man anders als ablehnend sich erklären konnte. Das Publikum drang aber darauf, den Liebling wieder zu sehen, wenn es nicht möglich wäre, in den vorgeschlagenen, so in andern Stücken, namentlich in „Hamlet". Koch spielte vierzehn Mal und meistens Tag für Tag mit einem nicht endenden Beifall. Er zeichnete sich aus als Hamlet, den er zweimal gab, und den Beaumarchais im „Clavigo". Die Trauerspiele, in denen er auftrat, kamen zum Theil durch ihn zuerst auf das Schuchische Theater, Törrings „Agnes Bernauerin", Plümicke's „Lenassa", Soden's „Ignez de Castro" und Babo's „Otto von Wittelsbach". Den Otto stellte er dreimal an drei Abenden hinter einander dar und erregte besonders Erstaunen in der entscheidenden Szene durch sein stummes Spiel nach verübtem Morde voll sichtbaren, hoch gesteigerten Gefühls. Unter den Lustspielen war es „Minna von Barnhelm", in der er den Telheim schon früher in Königsberg gespielt, jetzt aber so spielte, daß das Aufsehn, das er bei seinem Gastspiel in Berlin

*) Litt. u. Th. Zeit. 1783. S. 42.

durch die Rolle erregte, nur gerecht erschien. Bretzner's „Räuschchen" erhielt dadurch noch ein besonderes Interesse, daß seine eilfjährige Tochter Betty als Julchen spielte. Die gewöhnliche Erfahrung lehrt es, daß brauchbare Schauspieler, wenn sie aus Rußland zurückkehren, schon nach kurzem Aufenthalt als unleidliche Manieristen wieder kommen. Kochs szenische Gemälde hatten nach Aller Urtheil durch den Stempel der Wahrheit nur an Echtheit gewonnen. v. Kotzebue, wenn er damals auch in Reval wohnte, mag vortheilhaft auf sein Talent eingewirkt haben. Koch, der einen Rollen-Cyclus für eine Benefiz-Vorstellung geben sollte, gab auf die Ansforderung seiner Bewunderer einen zweiten für die Einnahme eines andern Abends, wurde als der gepriesen, dessen „Ruhmes Mutter Natur" sey und der „des Aftergeschmackes käufliche Sklaven verdränget, die der schmeichelnden Menge feil." In der Abschiedsrede dankte Koch, daß ihm der Beifall wieder geworden, auf der Bühne, auf der er ihn für seinen Wandel, für sein Spiel oft und viel genossen,

Der mehr als Schmeichelei und Gold
Dem Künstler ist, wenn Geist und Herz ihn zollt.

Koch ging nach Frankfurt a. M., ward darauf Director des neu errichteten kurfürstlichen National-Theaters in Mainz, spielte in Manheim und übernahm die Direction des Theaters in Hannover. v. Kotzebue, der 1798 eine Reform des k. k. Hoftheaters in Wien bewirken sollte, bestimmte ihn dorthin zu kommen. Hier spielte er zusammen mit Roose*), der eine Zeitlang der Schuchischen Gesellschaft angehörte. Koch gab jetzt nicht mehr den Tellheim, sondern den Nathan, nicht mehr den Hamlet, sondern den Polonius. Er trat 1830 in den Ruhestand und starb 1831. Koch's Silhouette**), ein feistes ausdrucksvolles Gesicht mit starkem Unterkinn und zurückweichender Stirne ziert das Titelblatt des „Königsbergschen Theaterjournals für 1782."

Carl Czechtitzky, zu Trautenau in Böhmen 1759 geboren, betrat als sechzehnjähriger Jüngling die Bühne und gefiel, nach-

*) Roose ward in Wien der Gatte der Betty Koch. Mad. Roose zeichnete sich dermaaßen aus, daß sie neben Mad. Weißenthurn 1803 das höchste, in Wien übliche Gehalt empfing.

**) Die aber nicht ähnlich seyn soll. Litt. u. Th. Zeit. 1782. III. S. 522. Die von Devrient III. S. 433. genannte Schrift „Eckardt-Koch" (ohne Angabe, wo und wann sie erschienen) ist in Leipzig nicht zu finden.

dem er in mehreren Städten sein Glück versucht, auch in Berlin. Von Berlin ging er nach Petersburg. Er war ein Heldenspieler in der ersten Potenz. Weise Beschränkung ist die Weihe des echten Künstlers, dies erkannte Koch und Schmidt. Czechtitzky war ein anderer Döbbelin, der aber vornämlich in Darstellung jugendlicher Rollen den Preis gewann, weniger durch Ulfo's Donner und Wetterstral, wie jener, als durch ein aufleuchtendes knatterndes Raketenfeuer, das mehr freudig überraschte als erschreckte. Durch eine zur Bewunderung hinreißende Begünstigung der Natur siegte er schon durch sein bloßes Erscheinen. Wuchs, Gesichtsbildung, Organ hatte man in solcher Schönheit nie vereint gesehn. Wie manchen Maler war man ihn versucht, den Künstler der Gratien zu nennen, denn er war „wie von den Gratien geschnitzt." Wo man etwas vermißte, da hatten sie es so gefügt, daß das Fehlerhafte als Vortheil erschien. „Vielleicht ist sein Wuchs für Helden eine Spanne zu klein. Wer vergiebt es den Gratien nicht, daß sie dem Helden eine Spanne entzogen, um den Liebhaber zu begünstigen." Der Glanz seiner Schönheit und die Glut seiner Phantasie zündeten und riefen schwärmerische Empfindung hervor. Sobald er nur aus der Kulisse trat, nahm er alle Herzen gefangen und zwar bis zum verzweifelnden Wahnsinn, ohne daß er, der Angebetete, der Abgott sich viel darum zu bemühen schien, in Ueberfülle flogen ihm die Dukaten entgegen, ohne daß er es sich sauer werden ließ, denn ihm, dem das ganze Leben Hasardspiel war, schlug es auch am Farotisch nicht fehl. Einst, da er eine Million Thaler (!) erworben hatte, wechselte er die Summe in Goldstücke um, bedeckte damit den Boden seines Zimmers, um in Gegenwart von Zeugen (wie es Caligula gethan haben soll) sich im Golde zu wälzen. Als es geschehen, forderte er einen Freund auf, ihm ins Gesicht zu speien, denn — wie gewonnen, so zerronnen — der Besitztitel des Geldes war bereits auf Andere für Spielschulden von ihm übertragen. An die Reichthums-Comödie werde eine Liebes-Tragödie angereiht, die sich auf der Bühne in Danzig begab und hier mit wirklichem Blutvergießen anhub, um mit Mord zu endigen. Mit Grausen sah sie der Berichterstatter mit eigenen Augen, nämlich G. Reinbeck *), dessen Erzählung also lautet:

*) Sämmtl. dram. Werke. Vorrede.

„Eine Madame Litter, eine sehr brave Künstlerin, kam bald nach ihm nach Danzig. Sie war mit ihm beim deutschen Theater in Peterburg angestellt gewesen und hatte aus Leidenschaft für ihn jetzt Mann und Kinder verlassen, sie, die vor seiner Bekanntschaft mit ihm eine rechtschaffene Gattin und Mutter und zwar in sehr günstigen Verhältnissen gewesen seyn soll. Sie sah sich von ihm für eine andere Theaterschöne vernachläßigt und sie beschloß zu sterben. Zur Ausführung ihrer Verzweiflung wählte sie das Trauerspiel Elfride *) und zwar den Augenblick, in welchem diese sich am Sarge des vom Könige erschlagenen Gemahls entleibt. Czechtitzky lag im Sarge **). Nie habe ich die furchtbarste Wahrheit so auf der Bühne gesehn, als in dem stummen Spiel, welches der That vorausging. Dies Ebben und Fluten des Blutes, dieß Wogen des Busens, dieß fast hörbare Pochen des Herzens, diese Verzweiflung im Blicke, dieß Auflodern des Entschlusses im Auge und dann der entscheidende Dolchstoß in die Brust ... jeder Athem stockte ... Todesschweigen lag auf dem überfüllten Hause ... die Kunst schien ihren höchsten Triumph zu feiern, aber der Blutstral, das krampfhafte Zusammensinken am Sarge, löseten bald alle Täuschung der Kunst und die schauderhafte Wahrheit griff an Aller Herzen und preßte einen Schrei des Entsetzens aus. Der Vorhang fiel, die Verwundete wurde nach Hause gebracht, Cz. begleitete sie. Die Wunde hatte die edleren Theile nicht verletzt und sie wurde bald wieder hergestellt. — Als die Truppe Danzig verließ und Cz. der Mad. Litter nicht Wort hielt und bei der Truppe in Königsberg zurückblieb, statt dem Theile, mit welchem sie gehn mußte, nach Mitau zu folgen, so schrieb sie ihm, daß sie ohne ihn nicht leben könne und daß er, wenn er sie doch einmal aufopfern wolle, wenigstens die Barm-

*) Elfriede, Trauerspiel in 3 Aufzügen nach Mason von Bertuch (nicht von Klinger) wurde in Danzig 1786 gegeben. Auf dem vorliegenden Comödienzettel kömmt weder der Name Litter noch Czechtitzky vor. Die Spielenden waren Ackermann, Strödel, Mad. Möller, Werthen, Bodenburg und Walter. — Da indeß Madam Litter schon lange vorher in Berlin als Elfriede mit Glück aufgetreten war und in Königsberg im Febr. 1785 sie gespielt hatte, wahrscheinlich dort wie hier zugleich mit Czechtitzky, so wird sie sich in dieser Rolle wohl auch in Danzig gezeigt haben.

**) Nach dem gedruckten Stück: „als Leiche auf einem Ruhebette.“

herzigkeit haben möge, ihr das Gift zu schicken, mit welchem sie ihr qualvolles Leben endigen könne und wenige Wochen darauf starb sie an Gift und es wurde Cz's. gewährende Antwort auf ihrem Nachttische gefunden. — Cz. durfte sich nicht wieder nach Curland wagen" *).

Carl Czechlitzky debütirte 1783 in Berlin als Hamlet und obwohl hier das Spiel in dieser Rolle von Brockmann, Schröder und Reinecke in noch lebhaftem Andenken stand, so gefiel er dennoch. Neben Scholz, dem berühmten Darsteller des Otto von Wittelsbach, der in den „Räubern" den Karl Moor spielte, erregte er als Franz Moor Aufmerksamkeit. Für schwächer wurde sein Beaumarchais in „Clavigo" gehalten. Scholz wurde nach Petersburg berufen, wohin ihm Czechtitzky mit der früher genannten Litter folgte. So sehr er hier wie an allen Orten entzückte, so mußte er doch nach etlichen Jahren die Flucht ergreifen, wozu die Milde der Kaiserin ihm einen Wink gegeben haben soll. Er hatte nämlich die Entweichung eines Betrügers bewerkstelligt, der anstatt Brillanten, die der Kaiserin zum Kauf angeboten waren, nach Amsterdam zurückzusenden, für die seltenen Steine gewöhnliche dorthin befördert hatte. Glücklich entkam Czechtitzky der drohenden Untersuchung und den Cosacken-Piken und erreichte wohlbehalten Königsberg.

Im Mai 1785 kamen die kaiserlich Russischen Hofschauspieler Czechtitzky, Neumann und Madam Litter aus Petersburg nach Königsberg, um nach Berlin zu gehn. Sie verstanden sich zu einem Gastspiel. Neumann trat als Ferdinand in „Kabale und Liebe", Mad. Litter als Elfriede auf; aber von ihnen wurde nicht gesprochen, da der erste als Franz Moor erschien, „der Erstgeborne der Kunst, Melpomene's Liebling", wie er in einem Gedicht geheißen wird. Er spielt den Hamlet. Das Haus ist übervoll und doch läßt an dem Tage sich ein berühmter Virtuose aus der Kapelle des Fürsten Esterhazy hören. Er giebt den Tellheim, den Guelpho, in welchen Rollen Koch das Höchste zu

*) Die Truppe war nicht so groß, daß Madam Schuch es versucht haben sollte, an zwei Orten zugleich zu spielen. Dagegen, daß Madam Litter in Mietau sich vergiftet, spricht die Anzeige, nach der Madame Josepha Litter 29. Juni 1786, 23 Jahr alt, in Schwedt gestorben.

leisten schien, und doch nennt man Czechtitzky unübertrefflich. Nur Ekhof steht über ihm und in einem Gedicht an ihn heißt es, daß die Zierde

Des nimmer welkenden Lorbers
Der vaterländischen Kunst
Oberpriester und Genius Dir
Ekhof entgegenreicht.

Madam Schuch gewinnt den großen Künstler, den schönen Mann mit der italienischen Physiognomie, auf ein Jahr vom Mai 1785 bis Mai 1786 für einen Gehalt von 1000 Thlr. und hält ihn noch bis zum Anfang des folgenden Jahres fest *). Er erstürmt sich in Danzig nicht weniger als in Königsberg Beifall, wie keiner vor ihm. Schon durch den Aufwand der Garderobe, der bis dahin unerhört war, unterschied er sich von den Mitspielenden. Sein Talent stralte aber noch mehr als die prächtige Tracht und die Zeit seines Wirkens ward der glänzendste Zeitraum genannt. Vielleicht nur ihm zu Liebe wurde in Danzig das Verbot gegen die Aufführung der „Räuber" aufgehoben. Wie für ihn geschrieben war im Schinkschen Lustspiel der tobende Hauptmann Gasner (Shakspears Petruchio in der „Widerspenstigen"). Nichts ließ er zu wünschen übrig, in Lustspielen von Iffland und Jünger, als Graf Almaviva in dem „tollen Tag oder Figaros Hochzeit" von Beaumarchais und in einem selbst gefertigten Soldatenstück „Graf Treuburg Original-Trauerspiel" **), das in Elbing gedruckt wurde. In dem traurigen Machwerk ***) hat der Verfasser wahrlich Schillern nicht vorgegriffen, wenn auch Treuburg der Sohn dem Vater gegenüber ideal wie Max geschildert ist.

Graf Treuburg der Sohn, der von Römertugend erglüht, dringt zum Grafen Treuburg dem Vater, einem Verräther, der

*) In der Sammlung alter und neuer (von der Schuchischen Gesellschaft gegebenen) Schauspiele" lesen wir im „Etat der Gesellschaft im Januar 1787" noch seinen Namen.

**) Im Allgem. Theater-Lexicon die Angabe, daß er 1777 die Bühne in Linz als Graf Treuburg betreten.

***) Den Plan zum Stück erhielt der Verfasser von einem Herrn v. Goldfinger in Prag.

zum feindlichen Heer übergetreten ist. Es gelingt ihm nicht, den Vater zu bessern. Aus Treue gegen den Herrscher ersticht er ihn, bevor dieser dem Feinde Geheimnisse zum Verderb des Vaterlandes entdeckte. Der patriotische Parricida wird gefangen und zum Tode verurtheilt. Der General, dessen Tochter er schwärmerisch liebt, trägt ihm an, für Verrath an dem Landesherrn Leben und Freiheit zu erkaufen. Mit Verachtung weist er die Zumuthung zurück und ungerührt von den Thränen der Braut schreitet er zum Tode. Als das verhängnißvolle Commando zur Füselirung vernommen wird, erschießt sich die Tochter vor den Augen des Generals.

Graf Treuburg. Trauerspiel von Czechtitzky.

Davelont, Staabsoffizier, hat ein Buch aufgeschlagen und liest.

„Als einst die Hölle ihren giftigen Schlund aufriß, das ganze Rom zu verderben, opferte sich Curtius, ein heldenmüthiger Jüngling, für seine Mitbürger auf und stürzte sich, von patriotischer Liebe begeistert, in den Rachen der Hölle."

Wie gefällt Euch das Treuburg?

Treuburg Sohn.

Das hätte ich sehn mögen.

Treuburg Sohn.

Sagt mir, ob es Euch nicht herzlich leid ist, daß Ihr eine so ungeheure Sünde begangen?

Treuburg Vater.

Was soll ich Dir antworten?

Treuburg Sohn.

Ob es Euch nicht herzlich leid sey. Denn Euer hohes Alter beraubt Euch des Gehörs nicht. Ihr seyd ja noch ein junger Sünder. Packen Euch nicht aller Orten Geister und Gespenster an und fordern, daß Ihr Messe lesen, Klöster stiften und andere gute Werke ausüben sollt? Oder habt Ihr bereits Euer Gewissen eingeschläfert? Nun so will ich denn rufen: Auf! auf! Ist es Euch nicht herzlich leid?

Treuburg Vater.

Sehr leid. Das weiß mein Gott!

Treuburg Sohn.

So fallet denn nieder auf eure Knie und betet! Ich will auch beten. Ich kenne die Größe und die Großmuth unsres Monarchen. Er wird's Euch vergeben.

Der Vater entflieht.

Ha Teufel hast du ihn davon geholt!

In der Erfindung des Trauerspiels spricht sich der Comödiant deutlich aus, der um des Effektes willen auch Geschrei und Grimasse nicht verschmähte.

Aus Preußen begab sich Czechtitzky nach Sachsen. Angestellt bei der Secondaschen Truppe blühte sein Ruhm in Leipzig und Dresden. 1788 und 1789 war er in Berlin und glänzte hier neben Madam Baranius und Madam Friederike Unzelmann, nachmaligen Bethmann. Er spielte den Marinelli, die Hauptrollen in den Schröderschen Stücken und den Don Carlos. Er zog sich 1795 von der Bühne zurück und hielt Bank auf Messen und in Bädern. Mit einem kleinen Rest des Gewonnenen begab er sich nach Böhmen, seiner Heimat, und lebte nothdürftig in Prag seine Tage hin. Als die Bethmann 1810 nach Prag kam und Gastrollen gab, so erwachte in ihm wieder die alte Neigung zum Theater, die alte Neigung zur Kunstgenossin und er brachte es dahin, daß man ihm die Rolle des Odoardo gab, als sie die Orsina spielte. So ward ihm der letzte Künstler-Beifall zu Theil. Ruhig und gelassen starb er um 1836.

Zu den unentbehrlichsten Mitgliedern gehörte Ackermann, den die Schuchische Bühne daher für immer an sich fesselte. Der Schauspieler und Sänger Karl David Ackermann war in Sachsen in Ruhland 1751 geboren. Er spielte zusammen mit den genannten Künstlern ohne von ihrer Größe verdunkelt zu werden, wenn er auch in den Rollen, die er von Schmidt überkam (weil sie außer Koch's Sphäre lagen) ihn nicht erreichte, wie in dem „Westindier". In der Oper sang er den ersten Tenor und in Schauspielen gab er noch lange nach der Madame Schuch Tode die ersten Liebhaber, wozu ihn sein Aeußeres — er war von schlankem Wuchs und angenehmer Gestalt — vortheilhaft empfahl. Seine erste und zweite Gattin waren Lieblinge des hiesigen Publi-

kums, jene eine geborne Springer starb kurz nach der Vermählung, diese eine geborne Bachmann überlebte ihn. Doch war es vorzugsweise die berühmte Baranius, mit der er in Opern den Ruhm theilte. Wie in dem überaus beliebten „Robert und Kalliste", nach dem Italienischen von Eschenburg mit der Musik von Guglielmi und Piccini", „Abenteuer einer Nacht oder Röschen und Colas" nach Sedaine mit der Musik von Monsygni." Manche mittelmäßige Oper wurde durch Ackermann anziehend. Als Lelio in der Oper „die Sklavin oder der großmüthige Seefahrer" gefiel er vornämlich in Mietau und erhielt vom Herzog von Curland den Titel eines Hofsängers. Als Schauspieler war er nicht zu ersetzen, im „Deserteur aus Kinderliebe" von Stephanie und in den „Drillingen", wo er die drei Rollen scharf von einander zu markiren verstand. Man tadelte an ihm, daß er mit dem Publikum zuviel liebäugelte, daß er Lachen bisweilen in ungeziemender Weise zu erregen suchte, so in „Robert und Kalliste", wo er von der Dunkelheit getäuscht, Lucinde statt der Geliebten ergreift, allein die zu singenden Worte entschuldigten seine Action:

Schon hab' ich ihr Kleid erfappt,
Seht ihr's, das sind ihre Kleider.

In den Soldatenrollen dramasirte er zu viel. Er gab auch die ersten Helden in Trauerspielen, was bei einem Tenorsänger als auffallend erscheint, in früherer Zeit den Karl Moor, in späterer Otto von Wittelsbach. So viel Gunst sich Ackermann auf und außerhalb der Bühne erwarb, so hatte er doch über schmähsüchtige Critiker zu klagen, die in auswärtigen Blättern sein Verdienst und das seiner zweiten Frau verkleinerten. Als Ackermann in hohem Alter das Theater verließ, so nicht den Boden, auf dem er Kunsttriumphe gefeiert. Er lebte zuletzt in Danzig im Besitz eines Brauhauses und beschloß hier sein Leben *).

In die Rollen Stänzels theilten sich Faust und Flögel.

Faust spielte Väter und Soldaten (nach der sonderbaren Rollen-Rubrication) 1779 in Lübeck unter Stöfler. Er konnte

*) Eine Tochter starb ihm als Kind in Königsberg 1783. Seine Enkelin war Fräulein Ackermann (jetzt Klaus), neben Fräulein Großer lange eine Zierde der Oper in Königsberg.

in Väterrollen oft ohne Noth stürmischer Gefühls-Aeußerungen, die sogar durch Stampfen sich kund gaben, sich nicht enthalten und schon dadurch unterschied er sich von seinem Vorgänger, dessen Spiel die größte Mäßigung zeigte. Nicht erreichte er ihn in der Hauptrolle des „deutschen Hausvaters" und als Odoardo, obwohl er auch gerühmt wurde. Trefflich gelang ihm sein Rode in Engels „dankbarem Sohn". Mit tiefer Empfindung spielte er Weiße's „Jean Calas" und zeichnete sich vorzüglich in der Abschiedsszene aus. Eben so ergreifend war im „Macbeth" die Trauer, die er als Macduff über die Ermordung der Seinigen ausdrückte, wenn er auf Malcoms Aufforderung: „Rächet euch wie ein Mann!" die Antwort giebt: „das will ich! aber erst will ich fühlen wie ein Mann." Als Lear war seine Kraft nicht ausreichend. Mit Koch war er willens 1782 die Schuchische Truppe zu verlassen, blieb aber bis zum Tode der Directrice *).

Flögel aus Schlesien hatte schon 1767 sich dem Theater gewidmet. Er war Baßsänger und Schauspieler und als solcher stellte er polternde Väter, ehrliche Alte und Offiziere dar. Seine Routine war größer als seine Kunst. In den Charakteren, welche Rauheit und Biederkeit verbinden, war er gewiegt. Mit Faust alternirte er in der Rolle des Odoardo. Das Erhabene glückte ihm weniger als das Innige und daher bemerkte man bei dem Maler im „deutschen Hausvater", daß er die Begeisterung für die Kunst weniger zur Anschauung brachte als die Zärtlichkeit für die unglückliche Tochter. In komischen Partien hielt er sich von Uebertreibungen nicht fern, so als Schösser in Weiße-Hiller's „Liebe auf dem Lande", als lustiger Schuster in der Oper gl. N. wo er, in der Abdankung nach der Gallerie emporschauend, die Ehemänner aufforderte, ihm ihre schlimmen Weiber in die Kur zu geben. Seine Stimme, kräftiger Wuchs und Anstand waren seinen Leistungen günstig. Derb und bieder wie auf der Bühne zeigte er sich im Leben. Flögel überdauerte alle seine Collegen. Als die Schuchischen Geschwister zwei von einander unabhängige Theater bildeten, so war seit 1802 Danzig seine bleibende Stätte, ob auch die Directionen vielfach wechselten. Als Sänger ließ er

*) Er bildete einen Schüler in dem jungen Schmettau, der als Knabe die Bühne betrat.

sich nur noch in den Wienerischen Opern vernehmen, wie in Heibel's „Tyroler Wastel." Er spielte in Beck's „Schachmaschine" den Ruf d. ä., in Schröderschen und Kotzebueschen Stücken die Alten. Auch in Tragödien und Schauspielen trat er, gegen das Ende seiner Künstlerlaufbahn nur wenig beschäftigt, hie und da auf, so als Geist im „Hamlet", als Miller in „Kabale und Liebe" und als Walther Fürst in „Wilhelm Tell". Als ein Achtziger erschien er am 30. Dez. 1817 zur Feier seines 50jährigen Jubelfestes auf der Bühne und nach Szenen aus Iffland's „Jägern" und aus „Kabale und Liebe" — hier gab er den Musikus Miller und dort den Oberförster — nahm er in einer Dankrede vom Publikum Abschied. Nach zwei Jahren aber zeigte er sich wieder in „Kabale und Liebe" und zuletzt in Kotzebue's „Indianern in England" als John Smith.

Obenan unter den Schauspielerinnen steht die gefeierte Baranius, die, wie die Neuhoff, in Danzig das Licht der Welt erblickte.

Helene Elisabeth Schmalfeldt, 1767 geboren, erwarb sich als Sängerin zuerst Beifall, da sie in der „Sklavin" als Zulima auftrat; man wußte nichts anderes an ihr zu tadeln, als ihre noch zu große Jugend. Schon damals umwebte ihr Spiel der Zauber zärtlicher Empfindung. An den wenig bedeutenden Schauspieler Baranius verheirathet*), ging sie nach Petersburg und ward hier 1779 für Singpartien, Vertraute und Nebenrollen angestellt. Als sie 1781 nach Preußen zurückkehrte und in die Schuchische Gesellschaft eintrat, gab sie die ersten Liebhaberinnen im Schau- und Singspiel und führte um kurze Zeit mit Glück

*) Die Nachricht im Gothaschen Theater-Kal. 1780. S. 257. verträgt sich nicht mit der in Litt. u. Th Zeit. 1784. I. S 62. Der Artikel: „Baranius Henriette", (so hieß Baranius' zweite Frau) im Allgem. Theater-Lexicon ist vielfach zu berichtigen. Das Geburtsjahr 1768 ist beinahe recht, ob auch der Geburtsort, nämlich Danzig? Ihr Alter ersehen wir aus der Schrift von 1795: „Berichtigung des im 15. Heft der Annalen des Theaters enthaltenen Aufsatzes über den Aufenthalt der Schuchischen Schauspieler-Gesellschaft in Danzig 1794." in der es heißt, die Baranius sey 27 Jahr alt. — Eine Verweisung auf Schriften der letzten Art und auf Schriften, wie das Theater-Lexicon, ist meist vermieden, weil sie entweder sich in allen Händen befinden oder fast allein in den Händen des Schreibers.

auch hoch tragische Charaktere aus, was um so mehr Wunder nimmt, da ihr Naivität und Schalkheit besonders wohl standen, da man, wenn etwas, Mannichfaltigkeit in ihrer Action vermißte. Bei ihrem Liebreiz, bei ihrem schönen offnen Auge hielt sie es für übrig, sich noch mehr durch die Kunst zu geben. Ohne ihr Zuthun erwarb sie sich den Namen „der schönen Sängerin." In „Juliane von Lindorak" bedauerte man, daß sie als die tugendhafte, sanfte, duldende Frau nur zu viel die Augen niederschlug. Aber sie entzückte auch in männlicher Tracht und in dem Seitenstück zur Subordination „Sophie oder der gerechte Fürst", von Möller stellte sie mit größtem Anstande einen Jüngling dar, ebenso in dem „Adjutanten". In den Hillerschen Opern ist das Hänschen (ein junger Bauer) in der „Liebe auf dem Lande", das Lottchen im „Lottchen am Hof", das Lehnchen im „lustigen Schuster" nie vorzüglicher gegeben. In „Robert und Calliste" werden ihre Stellungen als malerisch gerühmt, in der G. Bendaschen Oper „Romeo und Julie" sang sie die Julie ausgezeichnet. Sie gab 1782 die Ariadne auf Naxos und bewährte sich als seltene tragische Künstlerin. In demselben Jahr sang sie die Zulima, mit der sie ihre Künstlerlaufbahn eröffnet. Sie ging 1784 von der Schuchischen Bühne zu der Döbbelinschen Bühne in Berlin über, obgleich sie hier nur kleine Rollen übernehmen und figuriren sollte. Sehr bald aber ward ihr Werth erkannt, sie schwang sich zu den ersten Liebhaberinnen im Schau- und Singspiel" empor und galt 1790 für die erste Zierde des Hoftheaters. Hier spielte sie in „Don Carlos" als Elisabeth mit Czechtitzky. Kabale entfernte sie 1797 von der Bühne und, nachdem sie längst von ihrem ersten Gatten getrennt war, trennte sie eine zweite Verbindung von der Kunst. Ihre Silhuette befindet sich im „Königsbergischen Theater-Journal" von 1782; ein punktirtes Kupferblättchen von Bolt stellt sie noch 1796 in blühendster Zartheit dar.

Drei Damen Springer, Bachmann und Madam Strödel traten gleichfalls in Sing- und Schauspielen auf. Wenn Ackermann gewöhnlich auf der Szene der Erwählte der Baranius war, so war er wirklich der Mann der beiden erstgenannten. Dem. Springer war in Favart-Gretrys „Freundschaft auf der Probe" eine Corally, wie sich der Berichterstatter aus-

drückt, zum Küssen, dennoch verwies man es ihr, daß sie in Diderots „Hausvater", anstatt dem St. Albin, ihre zärtlichen Blicke dem Parterre zuwendete. Sie spielte Emilia Galotti und Beaumarchais' Eugenie (in der letzteren Rolle gab man der Madam Döbbelin den Vorzug); mit größerem Glück trat sie in Operetten, wie in Favart's „Rosenfest" auf. Im Febr. 1774 wurde dies zu ihrem Hochzeitsbenefiz gegeben und mit großer Theilnahme sahen die zahlreich Versammelten sie als Hänschen und ihren Erkohrnen als Gustel. Der Bund wurde bald durch den Tod geschieden; noch vor Ablauf eines Jahres begrub Ackermann seine jugendliche Gattin. In mehrfacher Weise war ihre Stellvertreterin Ludolphine Dorothea Bachmann aus Rheinsberg. Sie begann, 1762 geboren, ihre künstlerische Laufbahn auf dem Berliner Theater, das sie 1781 verlassen mußte*). Im folgenden Jahr trat sie in Königsberg als Rosine in Marmontel-André's „Zauberspiegel" auf. Obgleich der rauschende Beifall, den sie fand, in Berlin bespöttelt wurde, so ließen sich die Königsberger in ihrem Urtheil nicht irre machen und huldigten ihr immer mehr und mehr. Wenn sie auch als Emilia Galotti 1782 sich noch an eine zu große Aufgabe wagte, so zweifelte doch niemand bei ihrem Talent und fleißigen Studium, daß sie künftig diese und andere Rollen in Trauerspielen mit Vollendung durchführen würde. In Operetten gefiel sie so sehr, daß sie in mehreren mit Madam Baranius alterniren konnte. Man rühmte ihre Gestalt und ihre Sprache und erfreute sich an ihren Theaterspielen. Sie vermählte sich mit Ackermann 1782**). Nachdem sie lange sich von der Bühne zurückgezogen hatte und in Danzig wohnte, starb sie daselbst als Wittwe 1810. — Madam Ströbel geb. Tietz aus Schlesien gehörte schon vor ihrer Vermählung zur Schuchischen Truppe und sang mit in den Burlesken von Kurz. Sie hatte sich noch nach französischen Meistern gebildet und, wenn man früher die edle Action und die malerischen Stellungen rühmte, so fand man nachmals, daß sie für den Geschmack dieser Zeit „zu wenig nach-

*) Gallerie von teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen. Berlin 1783.

**) Es sind die drei Madames Ackermann zu unterscheiden, die auf der Schuchischen Bühne neben oder unmittelbar hinter einander jugendliche Rollen gaben, die eine geb. Springer, starb 1774, die andere geb. Nähring, starb 1779.

läßig, zu studirt" spielte. Das Strödelsche Ehepaar ist zwischen 1772 und 1778 in Riga und Petersburg angestellt, von wo es 1780 zurückkehrt, 1781 in Breslau und von 1783 ab, unzertrennlich von dem Schuchischen Unternehmen, wie überall in Danzig und besonders in Königsberg mit Beifall spielt. Madam Strödel war serieuse Sängerin, zeichnete sich in Rollen in Männertracht aus und im hochtragischen Spiel. Ganz anders als Madame Schuch faßte sie die Orsina auf. Jene stellte die Italienerin vor Augen, die in ihrer Aufwallung die Regeln der Selbstbeherrschung vergißt, Madam Strödel zeigte die Philosophin, die eben in ihrer ruhigen Ueberlegung furchtbar erscheint. Jene war natürlicher und lehnte sich mit dem Ausdruck an die Worte: „Wenn wir einmal alle in Bachantinnen verwandelt ihn zerrissen, das sollte ein Tanz werden!" Madam Strödel trug die Rede mehr durchdacht als in sprudelnder Entrüstung vor. Ein Theil der Zuhörer entschied sich für die eine, der andre für die andere Darstellung. Gleichzeitig trat sie nicht allein in ernsten Opern, sondern auch in „Robert und Calliste" und im „Rosenfest" auf. In verkleideten Rollen, wie Amalie, blieb sie hinter der Neuhoff zurück. In tändelnd komischen Operetten konnte sie nur durch ihren Gesang, nicht durch ihr Spiel entzücken.

Karoline Lüttichau, nachmalige Einer, ließ sich nur im recitirenden Schauspiel vernehmen. Fleiß brachte ihr Talent zu schneller freudiger Entwicklung. Man setzte an ihr nur zu viel Bescheidenheit aus, indem sie durch Furchtsamkeit dem Anziehenden ihrer angenehmen Bildung und dem sichern Erfolg ihres Spieles schadete. Königsberg rühmte sich, neben Ackermann und seiner ersten Frau, neben Flögel auch die Lüttichau und Charlotte Schuch gebildet zu haben. Wenn nicht als Anfänger hatten diese Alle keine fremde Bühne betreten. Karoline Lüttichau spielte seit 1781 und noch mehr 1782 erste Liebhaberinnen in Lust- und Trauerspielen und Rollen in männlicher Tracht. So viele sich auch als Emilia Galotti versucht hatten, so brachte sie diesen und die zarten weiblichen Charaktere in den Shakspearschen Tragödien zur lieblichsten Entfaltung. Wie die Baranius die schönsten Szenen Ackermannen gegenüber spielte, so sie dem jugendlichen Einer, der — er nannte sich früher Cracau — mit mehr äußern als innern Gaben ausgestattet, die ersten Liebhaber

darstellte. Im Jahr 1782 traten sie in einen Ehebund, der aber 1784 gelöst werden mußte. Einer verließ die Schuchische Gesellschaft und ist verschollen, während Madam Einer in künstlerischem Ansehn immer mehr stieg. Auch als Tänzerin wurde sie gern gesehn im Solo und Pas de deux. Sie vermählte sich 1785 mit einem Herrn von Sack aus Curland. Ihre Rollen übernahm die älteste Tochter der Directrice *).

*) Die andern Schauspieler waren entweder wenig bedeutend oder ihr Erscheinen war so flüchtiger Natur, daß sie sich nicht in bleibendem Andenken erhalten konnten. Manche waren nur Figuranten und übernahmen hie und da eine Aushülfsrolle.

Porsch aus Königsberg, Schul- und Universitätsgenosse des Magisters Lauson. Früher Liebhaber- später Gecken- und Intriguanten-Rollen 1780—1781 in Riga. Neben ihm seine Frau, die in einer hitzigen Krankheit ihre vollklingende Stimme verlor und seitdem wenig leistete, und zwei Brüder. Einer derselben starb in Königsberg 1787. Die anderen Familienglieder in verschiedenen Städten in Deutschland. (Porsch, der mit Heinrici eine Truppe leitete, war mit ihnen wahrscheinlich nicht verwandt). H. H. Schultz aus Hamburg, 1731 geboren, seit 1772 bei Schuch. Väter und Alte. Er schriftstellerte. Lutheroth, gestorben 1789. Väter, Bediente, Bauern. Werthen und Frau. Er Liebhaber, sie Liebhaberinnen im Schau- und Singspiel. Henrici und Frau, er war ein Baron Rudolph von Eschbach in der Wetterau, sie eine Königsbergerin; von ihm geschieden vermählte sie sich mit dem Fabrik-Inspector Jacobson. Er Gerichtspersonen Pedanten, sie Mutterrollen, Kammermädchen, Vertraute in der Oper. Engelhardt aus Meklenburg und Frau aus Sachsen. Er zweite Liebhaber, sie Soubretten. Dengel gab 1772 den Tartüffe. Heimburger, Juden und Bediente. Er erfand Ballette. Wersich, gestorben 1782. Zweiter Liebhaber. Hauptrolle im „Montrose." Bodenburg sollte Stänzel, Wothe Koch ersetzen. Bißler und Frau, er launige Alte, sie erste Liebhaberinnen im Schau- und Singspiel. Seebohm bis 1783. Kleine Rollen. Krause, Sänger. Amberg und Frau, er Sänger, sie Tänzerin. Schilbach, Zander, Walther, Bedientenrollen. Halbe, Verf. eines Stücks, Wentzel, Richter, Nicolai, Stark, Meyer spielen Nebenrollen Breßgott aus Elbing, mehr im Orchester als auf der Bühne brauchbar. Batt, Theatermeister und nach Stänzel Senior der Gesellschaft, spielte auch bisweilen

Mad. Meibehand, affektirte Mütter. Mad. Möller und Mad. Ackermann, geb. Nähring, gestorben 1779. Dem. Frisch aus Königsberg, gestorben 1783, Liebhaberinnen. Dem. Siegrist, junge Mädchen. Mad. Berger, Sängerin. Mad Müller, Mad. Lange, Dem Werner, kleine Rollen, Figuranten im Ballet.

Von den Herren Ströbel, Grüner, Bachmann, Steinberg und den Damen Charlotte Schuch, Fasquel später.

Wenn auch im Schauspiel Vorzügliches geboten werden konnte, so wurde durch dasselbe nicht das heiter erweckliche Singspiel und das an Ueberraschungen reiche Ballet verdrängt. Das Theaterpublikum ließ sich das nicht ganz nehmen, was in früheren Zeiten es ergötzt hatte. Das Schäferspiel begrüßte es in dem Singspiel wieder, weil dieses meist ländliche Gemälde darstellte, wie die Weiße-Hillerschen Operetten, die Burleske dagegen in dem Ballet, das in seiner barocken Einkleidung gewöhnlich der jauchzenden Lachlust Befriedigung gab. Nur geringe Ansprüche waren an das Ballet und Singspiel zu machen. Im Schauspiel ließ es sich die Direction angelegen seyn, die Bühne möglichst im gleichen Niveau mit der in Berlin, „dem Sitz des guten Geschmacks" zu halten, im Singspiel beschränkte sie sich auf das, was gerade die vorhandenen Kräfte möglich machten, denn das Orchester mußte die Regimentsmusik ersetzen und es wurden nicht besonders Sänger und Sängerinnen angestellt, sondern die Gabe des Gesangs wurde als eine treffliche Zugabe zu dem, was die Darsteller im Schauspiel leisteten, angesehn. Die Truppe konnte unter ihren Mitgliedern den Dichter vermissen, aber keineswegs den Komponisten, dessen Aufgabe es vorzugsweise gewesen zu seyn scheint, die Oper so einzurichten und umzuschreiben, daß sie von dem beschränkten singenden Personal ausgeführt werden konnte, daneben aber auch neue Opern zu verfassen, die ihm anpassend waren. Daher finden wir, daß auf den kleineren Bühnen Singspiele, die für sie gesetzt waren, daselbst außerordentlichen Beifall fanden und daß hier das Einheimische dem Fremden vorgezogen wurde. Das Singspiel „der Kaufmann von Smyrna" wurde überall gern gesehn, besonders aber auf dem Wäserschen und dem Schuchischen Theater, dort und hier war es aber ein anderes, in Breslau hörte man die Composition des dortigen Musikdirectors Holly und in Danzig die des daselbst angestellten Stegmann. So erregten auch die Opern des Döbbelinschen Musikdirektors André ein überwiegendes Interesse in Berlin *).

Karl David Stegmann, in Dresden 1751 geboren, er-

*) Die Rücksicht, ein Stück oder eine Musik als ausschließliches Eigenthum einer Bühne zu betrachten, kam, seitdem sich nicht mehr die Truppen wie ehedem kreuzten, weniger in Anschlag.

warb sich durch die Composition des genannten Singspiels um die Directrice ein großes Verdienst. Von 1774 ab bis zu ihrem Tode wurde dasselbe als Nachspiel — ein solches ward nach alter Sitte vom Publikum verlangt — unaufhörlich gegeben und kein anderes fand eine gleich beifällige Aufnahme. Der Text der einaktigen Operette vom oben genannten Prinzen Heinrich *) ist einfach.

Hassan, der Kaufmann, that das Gelübde, jährlich einen Christen aus der Sklaverei loszukaufen in dankbarer Erinnerung daran, daß er, unter Corsaren gerathen, in Marseille einem mitleidsvollen Christen seine Freiheit zu danken hatte. Als ein Sklavenhändler nach Smyrna kömmt, so fügt es das Geschick, daß Hassan einen Gefangenen mit dem Wort begrüßen kann:

In diesem Arm, der dich umschließt,
Vergiß o Freund der bösen Tage:
Genieße fern von Furcht und Plage
Das Glück, das Hassan hier genießt.
Dem Nächsten gerne wohlzuthun,
Das hab' ich ja von dir gelernt.

Hassans Frau kauft die Französin Amalie und führt in ihr die Verlobte dem Freunde ihres Gemahls zu. Der Schlußgesang lautet:

Seyd ihr nicht Alle Kinder eines Blutes?
Habt ihr nicht einen Vater nur?
Ihr Sterbliche! ... Drum thut euch Gutes!
Dies ist die Stimme der Natur.
  Ein gutes Werk wirkt jederzeit
  Die süßeste Zufriedenheit.

Stegmann komponirte für die Schuchische Gesellschaft „das redende Gemälde", „die Rekruten auf dem Lande." Als er mit seiner Frau, geb. Linze, einer trefflichen Bühnensängerin **), 1776 nach Hamburg ging, gab er darum nicht die Verbindung mit Königsberg auf und componirte eine Oper von Jester. Er war

*) Komische Opern. Berlin u. Leipz. 1773. Th. II.

**) Sie war zu Breslau 1755 geboren. Schon 1774 widmete man der Künstlerin schmeichelhafte Gedichte, eines: „Bouquet der Mademoiselle Linzen an den Busen zu stecken."

zugleich Sänger und Schauspieler. Seine Künstlerlaufbahn beschloß er als Mitglied des Weimarischen Hoftheaters. Hier sah ihn Schröder 1791 als Biskroma in Salieri's „Axur" und sein Urtheil war: „Sehr brav gespielt und gesungen. Auch macht er der Operndirection durch seine Anordnungen Ehre" *).

Stegmanns Nachfolger ist Nicolaus Mühle, der als kurbairischer Kammercompositeur ein Schauspiel mit Gesang 1778 herausgab. Er komponirte „Lindor und Ismene", Brezner's „Irrwisch", Singspiele, die auf dem Schuchischen Theater oft gegeben wurden. Auch er lieferte die Musik zu einem Jesterschen Stück.

Einen größeren Ruf als Stegmann und Mühle erwarb, wie wir hören werden, sich F. L. Benda.

Wie noch jetzt waren die Ballete gewöhnlich die Erfindungen der Tänzer, die sie anordneten. Die meisten stellten komische Szenen dar „die Müller und Kohlenbrenner", „die bezauberten Bauern", „die lebendigen Mehlsäcke". In dem Schauspieler-Personal zeichneten sich in Balleten Heimburger, Mad. Einer geb. Lüttichau und Charlotte Schuch aus, beide wurden wegen ihrer Ausführung graziöser Tänze gerühmt. Nach dem Abgange Friedrich Koch's trat als Balletmeister in die Schuchische Gesellschaft Barzanti, ein trefflicher Harlekin und Schüler von Nicolini, der in Hamburg gewesen war und für eine Zeitlang 1768 von Döbbelin gewonnen wurde **). 1774 führt er in Danzig ein neues Ballet mit neuen Maschinen auf. Eine treffliche Tänzerin damals war Madam Merschy, die 1775 in Elbing starb ***). Im folgenden Jahr ist der Balletmeister Voltolini angestellt, der mit seiner Frau, zwei Söhnen, einer Dem. Huber und mehreren Damen der Gesellschaft verschiedene Ballette zum Schluß der Schauspiel-Vorstellungen aufführte. Sie wurden beifällig aufgenommen und wiederholt. Voltolini gab, während er in Danzig weilte, Tanzstunden. Im J. 1778 ging er ab, da man seine Forderungen nicht erfüllte. Eine Madam Voltolini, eine Presburgerin, hatte mit Schröder zusammen bei

*) Meyer Schröder II. I. S. 60.
**) Ebendas. I. 180. Plümicke 263.
***) In der St. Nicolaikirche begraben.

Kurz gespielt, wahrscheinlich die Gattin des Balletmeisters, der nun zur Wäserschen Truppe hinübersiedelte. Jetzt übernahm es der Schauspieler Heimburger, Ballete anzuordnen.

Unter den Gastspielen dieser Zeit gehören manche zu den nicht gewöhnlichen Erscheinungen. Das Spiel der Debütanten wurde auf den Komödienzetteln in folgender Art angezeigt: „Madam Bißler *) werden (sic) in der Rolle der Julie sich zu zeigen die Ehre haben" (1781). Von dem gewonnenen Beifall war bei den meisten Schauspielern die Fortsetzung oder das Aufgeben der weiteren Reise abhängig. Auf dem Wege nach Petersburg veranstaltete der nicht unberühmte Balletmeister Vogt in Danzig und Königsberg 1782 mehrere Vorstellungen und nahm für kurze Zeit auch eine Anstellung bei der Schuchischen Truppe an.

Im Jahr 1753 spielten italienische Opernsänger in Danzig; dasselbe wiederholte sich im Aug. 1782. „Die vereinigte Gesellschaft Italienischer Operisten" gab La Semplice von Sarti, la schiava riconosciuta von Piccini u. s. w. für den Gewinn einer Benefiz-Vorstellnng. Die Spielenden waren eine Madam Scanavini und ihre Tochter und die Herren Tonioli und Cesari.

Im Jahr 1782 und 1784 wurden Charlotte Brandes und ihre Tochter Minna in Königsberg und in Danzig zugleich in Concerten und auf der Bühne bewundert. Die erste feierte hier auf ihrem heimatlichen Boden ihren letzten Triumph.

Brandes verschaffte sich in Berlin zwei Empfehlungsbriefe, die, wenn auch die Gattin und die Tochter weniger berühmt gewesen, ihm in Kurland eine glänzende Aufnahme gewährleisteten, vom Kronprinzen an den Herzog von Kurland und vom Grafen v. Medem an die Herzogin, seine Schwester. Das Ziel der Reise war Riga, wo Brandes auf Einladung des Geheimen Raths v. Vietinghoff die Direction übernehmen sollte. Nach beinahe zwanzigjähriger Trennung begrüßte Charlotte Esther Brandes die Ihrigen in Königsberg. Jester führte die Familie in das Haus des Generalchirurgus Gerlach ein und Hippel ließ den Dramatiker Kant's Bekanntschaft machen. Der Her-

*) Andere Gäste waren Lorenz 1782, Madam Toscani 1785, Nabel und Frau 1786.

zog von Holstein-Beck zeichnete die Gäste besonders aus. Charlotte Brandes fand in Littauen — sie war zu Rosinsko in Ostpreußen 1742 als die Tochter des Amtmanns Koch in Dinglauken geboren — ihren Onkel, den Pfarrer Regge in Tilsit wieder, der sie vom sechsten Jahre ab erzogen hatte. Wieviel konnte sie aus ihrem reich mit Lorber umschlungenen Leben erzählen! Auf den ersten Theatern in Berlin, Gotha, Dresden, Manheim, Weimar und Hamburg hatte sie als die erste geglänzt und ihre Nebenbuhlerinnen dermaaßen verdunkelt, daß sie meist ihre Stellung aufzugeben sich genöthigt sahen. Gleichsam um ihre gefährliche Größe Alle empfinden zu lassen, trieb sie Reizbarkeit und Empfindlichkeit von Bühne zu Bühne *). Kurz vor dem Tode des alten Franz Schuch, bei dem ihr Bruder der Balletttänzer Friedrich Koch angestellt war, trat sie noch als Demoiselle Koch einmal auf. Die dritte Rolle, die sie gab, Sophie in Diderots „Hausvater" — es war in Breslau — entzückte Lessingen, so daß er ihr Unterricht zu geben sich bewegen fühlte und ihr ein Kleid verehrte, in dem sie künftig die Sophie spielen sollte. An Lessing erinnerte sie sich beim Namen ihrer Tochter Minna und unter ihren tragischen Rollen war die bedeutendste die Orsina. Für sie hatte Jester die „junge Indianerin" übersetzt, die sie in Berlin unter rauschendem Beifall gab. Ihr Ruhm erreichte den Höhenpunkt in der „Ariadne auf Naxos." Ihre Tochter Charlotte Wilhelmine Francisca, in Berlin 1765 geboren, war stolz, von der ersten Sängerin Mara gebildet zu seyn, und mit der Genugthuung, etwas als Pianistin zu leisten, zu dem Bildniß Haydn's über ihrem Klavier schauen zu können **). Auch als Schauspielerin — schon als dreijähriges Kind ward sie auf die die Bühne gebracht — entzückte sie als Emilia Galotti und Ophelia, in Opern und Singspielen, namentlich in der „Jagd" als Röse. Sie war eine all bezaubernde Rose, die aber schon als Knospe den Tod im Herzen trug. Es war das Gerücht, wie

*) Brandes verschweigt es nicht, daß sie in italienischer Heftigkeit einst vor Aerger ein neues Gewand zerriß, vor Eifersucht im eignen Hause mit einer Schauspielerin in Handgemenge gerieth.

**) Zu ihren vielen Lehrern im Klavierspiel gehörte auch eine Tante von F. L. Benda, Madame Hattasch.

der Vater dies selbst in der Lebensbeschreibung erzählt, daß er mit äußerster Strenge sie zum Singen angehalten und dadurch den Grund zu ihrem frühen Ende gelegt hatte *). Er war rauh und durchfahrend und deßhalb war man in Königsberg geneigt, der Sage Glauben zu schenken **). Von ihren Bewunderern wurde sie mit Anträgen bestürmt, die sie alle zurückwies. Als sie sich zur Reise nach Preußen rüstete, erschoß sich ein junger Russe vor Liebe. Bilder, nicht weniger von ihrer Mutter als von ihr, waren verbreitet und von den Dichtern in feurigen Ergüssen wurde ihr wetteifernd gehuldigt.

Nachdem Mutter und Tochter auf der Reise in Schwedt, in Stettin, Brandes' Geburtsorte, und in Danzig den Kunstfreunden seltene Genüsse bereitet, erhöhten sie durch solche das Vergnügen, das am kurländischen Hofe waltete, und begaben sich nach Riga. Hier erkannte Brandes in Madame Hübler eine alte Bekannte, die geborne Steinbrecher wieder. — Der Familie Brandes war es nicht vergönnt, sich lang an einem Orte zu verweilen. v. Vietinghoff gab bald darauf das Theaterunternehmen auf und überwies die alleinige Leitung der Bühne den Schauspielern Meyrer und Eckardt-Koch. Ehe er es gedacht, befand sich Brandes mit Frau und Tochter wieder im Kreise der herzoglichen Familie in Curland, theils in Mitau, theils im nah gelegenen Würzau. Hier auf einem kleinen improvisirten Theater wurde „Ariadne", „Medea" und einige Lustspiele und Operetten gegeben. Den Spielenden wurden großmüthige Belohnungen zu Theil und für Minna Brandes wurde ein Gehalt bestimmt, wofür sie sich in den am Hof stattfindenden Concerten zu singen verpflichtete. Der Herzog wollte die Künstler-Familie Brandes dauernd für Mietau gewinnen, allein Brandes machte so übertriebene Forderungen, daß er mit der Gnade zugleich den Schutz des fürstlichen Gönners verlor und die Rückreise nach Berlin beschloß. Er kam im Juli 1784 wiederum nach Königsberg

*) Brandes Meine Lebensgeschichte. III. S. 271

**) Vielleicht, damit der Vater nicht gar zu sehr in Minna bringen möge, als ihr Unwohlseyn lange in Königsberg die Aufführung von Concerten unmöglich machte, empfing er einen anonymen Brief mit 20 Dukaten, der, wie es sich später ergab, von der Tochter selbst herrührte.

und sah die Zahl der Kenner und Kunstfreunde Hippel, Hofrath Hoyer, Theolog Plessing, die drei Musiker Richter, Podbielski und Zander*) vermehrt durch die Kaufleute Ruffmann, Scherres, Killmar und Bahn. Ein Schreiben der Herzogin von Kurland führte sie in das reichsgräflich v. Kayserlingsche Haus ein. Der Herzog von Holstein-Beck, John, Jester, die Familie Gerlach bewährte die frühere enthusiastische Theilnahme. Als das Verbot eines Concertes wegen der um das Absterben der Königin von Schweden stattfindenden Landestrauer aus Rücksicht für die Gäste zurückgenommen war, sah sich Minna Brandes durch einen Katarrh am Gesang beinahe gehindert. Dennoch mußte das angezeigte Concert gegeben werden, da der Herzog von Kurland und Gemahlin, willens eine Reise nach Italien zu unternehmen, gerade in Königsberg eintrafen und an der Unterhaltung Theil zu nehmen wünschten. „Meine Charlotte, schreibt Brandes**), deklamirte die Rolle der Ariadne, welche unter der Direction des vortrefflichen Klavierspielers und Organisten Richter accompagnirt wurde und meine Tochter spielte einige Conzerte auf dem Fortepiano und sang zum Beschluß eine Arie aus der Oper Arsene. Die Versammlung war über diese Aufführung, besonders aber über die meisterhafte Declamation der Ariadne von meiner Frau, welche sie nicht erwartet hatte, und über die Bereitwilligkeit der Künstlerin Minna, Alles zu leisten, was in ihren Kräften stand, innigst gerührt und belohnte sie und sämmtliche Virtuosen mit dem lautesten Beifall." Ja John verbreitete das Entzücken der Königsberger über Minna Brandes im Auslande durch ein in eine Berliner Zeitschrift eingerücktes Gedicht:

Wenn du blühendes Mädchen
Die Gärten und Fluren betrittst,
Um die Lilienbrust
Die blonde Locke nachläßig schwebt,
Denn wehen linder die Weste
Und das Garten- und Wiesen-Geblüm

*) Bei dem Conzert, das Minna Brandes 1782 gab, wollten „sämmtlich dabei angestellten Musici zum Beweise ihrer vorzüglichen Hochachtung gegen die Sängerin durchaus keine Bezahlung annehmen." Brandes Leben. II. S. 345.

**) Ebendas. III. S. 71.

Duftet süßer dir zu:
Und die Sängerin Nachtigall
Schweigt ehrerbietig und lauscht,
Wenn deine Zauberkehle beginnt — — —
Und wenn du die Silbersaiten berührst —
Wer hatte Gefühl für Schönheit und Reiz,
Für Kunst und Natur,
Für Tugend und sittsamen Scherz —
Und sah, Minna! dich nicht? *).

Brandes unverweilt wollte durch Elbing fahren, wurde hier aber einige Tage von Kunstfreunden zurückgehalten, vom Kaufmann King, General v. Egloffstein, Bancodirector Struensee u. a. Am Schluß eines Conzertes ward den Gästen ein glänzender Ball gegeben.

In Danzig war damals das Schuchische Theater. Die Freunde der Themis und der Melpomene der Rathssekretair Tritt, der Advokat Schnaase und der Notar Glummert hatten ihnen schon auf der Hinreise eine ausgebreitete Bekanntschaft zugeführt. Zu ihnen gehörte der englische Kaufmann Clairke, in dessen Hause ein kleineres, wie in einem gemietheten Saal in gleicher Weise, als zwei Jahr vorher, ein großes Conzert gegeben wurde. Mit dem Gewinn hatte Brandes hier und dort keinen Grund zufrieden zu seyn. Um so besser fiel das Abkommen aus, das er mit Madam Schuch traf, die ihn bat, dem Verlangen des Publikums zu genügen und seine Damen zu bestimmen, sich auf ihrer Bühne zu zeigen. Für drei zu gebende Vorstellungen sagte sie ihm die Einnahme der vierten zu. Man ging darauf ein. „Die Schauspiele, berichtet Brandes, wurden aufgeführt und der Zulauf war außerordentlich. Bei der vierten Benefizvorstellung war kaum für die Hälfte der herzueilenden Zuschauer Raum genug und die Einnahme belief sich etwas über tausend Gulden, ungefähr achtzig Dukaten. Einige Tage darauf bat mich Madame Schuch noch um eine Vorstellung, wofür sie mir hundert Gulden anbot. Ich setzte ihr zu Gefallen meine Reise nochmals aus. Die Theaterkasse gewann dadurch noch eine, der vorigen ähnlich große

*) Litt. und Th. Zeit. 1782. III. S. 577. Der letzte Vers ist hier falsch gedruckt.

Einnahme. Da ich wußte, daß der sonst gewöhnliche Besuch im Schauspiel eben nicht sonderlich zahlreich war, so verbat ich die mir versprochenen hundert Gulden Belohnung" *). In gegenseitig dankbarer Gesinnung schieden die Familie Brandes und die Schuch von einander. Durch eine öffentliche Rüge wurden beiden eine Kränkung angethan, indem man es der Directrice als leichtsinnige Verschwendung vorhielt, so viel aus der Theaterkasse den flüchtigen Gästen geopfert zu haben. Brandes vertheitigt sich dagegen und bemerkt, daß der Preis von achtzig Dukaten für vier Vorstellungen eben keine so außerordentlich große Belohnung war" **). Die Benefizvorstellung war „Azor und Zemire", hier und in „Robert und Calliste" zeichnete sich Minna Brandes aus, wie ihre Mutter in den Melodramen „Medea" und „Ariadne", die am Schluß zweier Abende gegeben wurden. Hier las man auf dem Comödienzettel „die bekannte Schauspielerin Madam Brandes wird die Ariadne spielen." Und niemand konnte sie ihr gleich spielen, von der ein Recensent 1778 sagt: „Sie hat außerordentliches Feuer und eine so erstaunende Heftigkeit, daß es ihr unmöglich wird, das erste im Zaume zu halten und die andere nicht zuweilen in eine Ueberschreiung der Stimme ausarten zu lassen, die man erst gewohnt werden muß, um sie schön zu finden. Ihre Figur ist, was den Wuchs anbetrifft, noch immer auf dem Theater von guter Wirkung. Meines Erachtens würde sie für die Fortdauer ihres Ruhms weit besser sorgen, wenn sie statt noch in jungen Rollen aufzutreten, sich ganz auf das Fach heftiger und hoher Charakterrollen legte. Die Sprache der Liebe gelingt ihr zwar zuweilen ganz vortrefflich, aber eh sie sich's versieht, rennt die Zunge mit dem Affekt davon und sie schildert uns den triumphirenden Stolz, wo sie die leidende Tugend malen wollte. Der Zuschauer kommt dabei weiter nicht zu kurz, sie stellt ihm immer ein schönes Gemälde dar" ***). Jeder Tadel mußte für die Darstellerin der Ariadne sich in einen Vorzug verwandeln, wenn sie den Donner zu überschreien hatte, wenn die Liebe in der Leidenden den Zorn hervorruft, wenn in dem Schmerz allein der Stolz

*) Brandes Leben II. 341 fg. III. 75 fg.

**) Nach dem Theater-Kalender für 1785. S. 224.

***) Litt. und Th. Zeit. 1778.

sich aufrecht hält, wenn sie nur durch ihre imposante Erscheinung in der Verlassenheit die Oede zum schönen Gemälde umschafft. Das Melodram als etwas Ungewöhnliches kam durch Charlotte Brandes zu außerordentlicher Geltung. Die Verschmelzung von Musik und Declamation, der durch das Orchester bestimmte Rhythmus gab ihrem Spiel eine seltene Feierlichkeit. Ihre Tracht, weil sie eben etwas recht Altes seyn sollte, wirkte überraschend neu auf den Zuschauer und weckte Staunen*). Ihr einfaches Gewand sollte nach der Antike zugeschnitten und ihr Kopfputz namentlich von einer Gemme mit dem Ariadnekopf hergenommen seyn.

Aus Bildern ersehn wir, daß über dem Antiken die Mode-Ansprüche nicht aufgegeben würden. Nach Graff stellen zwei Kupferstiche von Sintzenich und Berger **) die Brandes als Ariadne dar. G. M. Krause, seit 1776 im Dienst des Großherzogs von Weimar, malte Bilder zur Ariadne der Brandes.

Der Consul Gibson und viele Gönner der Familie Brandes wollten, daß sie für einen anständigen jährlichen Gehalt, der durch Subsciption aufgebracht werden sollte, Danzig zu ihrem beständigen Wohnsitz erwählte. Brandes hatte aber schon einen Vertrag mit Hamburg geschlossen zur Mitdirection des Theaters neben Klos. Das Unternehmen konnte sich jedoch nur ein Jahr erhalten.

Der Glückstern der Familie Brandes war für immer untergegangen. In Schmerz darüber, daß er durch Uebermuth sich den Unwillen des Herzogs von Kurland zugezogen, ruft Brandes reuig aus: „Ach! hätte ich damals in die Zukunft blicken können." Charlotte Brandes hatte für diejenigen, die sie in jüngerem Alter gesehn, sich auf der Bühne überlebt. Die ehemalige warme Bewunderung erstarrte zu kältem Spott. Die ihr widerfahrene Unbill erschien ihr als Kabale***). Ihr achtzehnjähriger Sohn

*) Brandes Leben III. S. 209.

**) Zur Litt. und Th. Zeit. 1782. Th. I.

***) Man beehrte sie mit dem schauderhaften Namen, durch den alte Schauspielerinnen von den Bretern manchmal verscheucht sind, wenn sie das Reich nicht aufgeben wollten, das sie in jungem Alter mit Glück beherrschten. Brandes Leben III. 134. Der Name ist wohl ein technischer Ausdruck, der nach altem Sprachgebrauch Fehler im Spiel bezeichnet. In Gryphius „Peter Squenz" heißt es: „Lasset uns hören, wie viel Säu ihr gemacht in euer Tragödie." Die an-

erkrankte rettungslos und dem Schmerz erliegend, folgte sie ihm bald im Tode nach am 13. Mai 1786. Im selben Jahr mußte Minna Brandes dem Theater entsagen, da sie sich immer leidender fühlte. Bei unzerrütteter Gesundheit würde sie das Höchste geleistet haben, die 1788 ein frühes Grab aufnahm. Nach ihrem Tode wurden Compositionen von ihr dem Druck übergeben. — Brandes selbst, der als Schauspieler stets nur mittelmäßig war, hatte bis dahin als Bühnendirigent und Schriftsteller einigen Ruf genossen. Als er weder als der eine, noch als der andere etwas galt, brachte er seine Tage in Berlin kümmerlich hin, bis er 1799 starb.

Aus den auf den früheren Seiten angeführten Namen der Stücke, in denen die vornehmsten Schauspieler sich auszeichneten, erkennen wir ungefähr den Umfang des Repertoirs. Corneille, Racine und Voltaire, Moliere und Destouches sind beinahe verschwunden, aber darum sind die französischen Dichter keineswegs abgedankt. Zu Diderots „Hausvater" ist Beaumarchais' „Eugenie" gekommen. Des letzteren „Barbier von Sevilla oder die unnütze Vorsicht", von Großmann übersetzt mit Gesängen von F. L. Benda, und „der tolle Tag oder Figaro's Hochzeit" gehören zu den beliebten Sing- und Lustspielen. Mercier und Sedaine sind an der Tagesordnung. An Merciers „Essighändler" und besonders seinem „Deserteur" konnte man sich nicht satt sehn *). St. Franc's Standhaftigkeit, der Heldenmuth, mit dem Dürimel dem Tode entgegen geht, machte einen so tiefen Eindruck, daß er durch endlose Wiederholungen nicht geschwächt werden konnte. Im „Essighändler" fühlte man mit dem Dichter, so liest man auf dem Schuchischen Comödienzettel, daß der königliche Mantel und das gröbste Tuchkleid gleich groß seyn können. Sedaine lieferte die Dichtungen zu Erfindungen, die mit der französischen Musik nach Deutschland herüberkamen. Sein „Deserteur", „Röschen und Colas" beide von Monsigny componirt,

spruchsvolle Brandes begnügte sich zuletzt mit der Rolle der Wirthin in Ifflands „Jägern."

*) Er wurde in Deutschland zugleich auf deutschen und französischen Theatern gegeben Mal auf Mal.

wurden oft gegeben. Favart's Operetten erhielten sich in fortdauernder Gunst. „Das Rosenfest", auf Verlangen der Großherzogin von Sachsen von Herrmann übersetzt, mit Musik von Wolf, nahm jedes Repertoir auf. Es werden Rosen als Ehrenspende an tugendhafte Mädchen vertheilt, Hannchen wird vom Rosengericht zurückgewiesen, aber für die Beschämung wird der Verläumdeten glänzende Genugthuung. „Die schöne Arsene" componirt von Monsigny. Sie wird durch die Fee Aline geheilt. Der lieblos Strengen droht das Orakel der Gleichgültigkeit. Sie geräth in eine Köhlerhütte und aus den Gefahren wird ihr Schutz in den Armen des vordem verschmähten Ritters Alcidor. Der Operngeschmack nahm an Größe zu durch die Aufnahme der Compositionen von Gretry, der nach Favart „die Freundschaft auf der Probe", nach Marmontel „Zemire und Azor" setzte. Unter den französischen Stücken dürfen „die Drillinge", von Bonin übersetzt, nicht übergangen werden, in welchem Lustspiel die ersten Schauspieler gern eine Probe ihres vielseitigen Talents zeigten.

Die Shakspearschen haben die französischen Tragödien in die Flucht geschlagen und auch im Schauspiel und Lustspiel behaupten sich die Engländer neben den Franzosen. Die Besetzung der Shakspearschen Stücke lehrt uns am besten das Verhältniß, in dem die Leistungen der Schauspieler stehn.

Hamlet.

König . . . . Hr. Bißler 1781. Hr. Ströbel 1781. Hr. Henrici 1782.

Königin . . . . . Mad. Reibehand 1781. Mad. Schuch 1781.

Hamlet Hr. Schmidt [vor 1778.] Hr. Engelhardt 1781. Hr. Koch 1781. Hr. Czechtitzky 1785. Hr. Haffner 1787. Hr. Roose 1795. Hr. Schwartz 1796.

Ophelia . . . . . . Mad. Bißler 1781. Dem. F. Schuch nachm. Bachmann 1781.

Oldenholm (Polonius) . . . . Hr. Henrici 1781. Hr. Lutheroth 1782.

Laertes . . . . = Ackermann.

Gustav (Horatio). . . . . . . = Flögel.

Geist . . . . = Faust.

Kaufmann von Venedig 1780.

Der Herzog . . . . Hr. Faust.
Antonio . . . . . . = Flögel.
Bassanio . . . . . . = Engelhardt.
Gratiano . . . . . . = Ackermann.
Lorenzo . . . . . . = Ströbel 1780. Hr. Henrici 1781.
Shylock . . . . . . = Koch.
Portia . . . . Dem. Lüttichau, nachm. Einer.
Nerissa . . . . Mad. Engelhardt.
Tubal . . . . Hr. Halbe.

Lear.

Lear . . . Hr. Faust 1781. Hr. Kramp 1789.
Gonerill . . Mad. Engelhardt.
Regan . . . = Henrici.
Cordelia . Dem. Lüttichau nachm. Einer 1781. Mad. F. Bachmann geb. Schuch 1789.
Albanien . Hr. Ströbel.
Cornwall . = Seebohm.
Graf Gloster = Henrici.
Kent . . . = Flögel.
Edgar . . = Koch.
Edmund . = Einer.
Narr . . = Halbe.

Macbeth.

Macbeth . . . Hr. Koch 1781. Hr. Schwartz 1796.
Lady . . . . Mad. Schuch 1781. Mad. Kramp 1796.
Macduff . . . Hr. Faust.
Banquo . . . = Flögel.
Fleance . . . = Einer.
Curan . . . . = Ströbel.
Generill *) . . Dem. Lüttichau nachm. Einer.
Malcolm . . . Hr. Seebohm.
Geist des Duncan = Henrici.
Alter Mann . . . Lutheroth.

*) In der Stephanieschen Bearbeitung.

Gegen die Schauspiele von Cumberland traten die älteren eines Lillo und Ottway zurück und namentlich machte „der Westindier“ und „Miß Obre oder die gerettete Unschuld“ viel Glück. Nicht weniger Sheridan's Lästerschule“ von Leonhardi übersetzt, welcher ein Gesellschafts-Theater in Petersburg leitete.

Die italienische Poesie zieht weniger an als die italienische Musik. „Robert und Kalliste“, von Eschenburg übersetzt, erfreut sich wegen der Composition von Piccini einer beifälligen Aufnahme. Unter den Uebersetzungen nach dem Italienischen erhebt sich Gozzi über Goldoni. Gozzi ist bisweilen der italienische Shakspeare genannt. „Juliane von Lindorack“ nach ihm erhält sich als ein wirksames Schauspiel lang auf dem Repertoir. Nach Gozzi wird ein Calderonisches Stück, von Gotter bearbeitet, „das laute Geheimniß“ gegeben. Calderon's „Alcalde“ schlägt, wie ein deutsches Sonett uns lehrt, die Brücke von Spanien nach Albion. Auf der Schuchischen Bühne, obgleich die beiden Alten von Faust und Flögel vorzüglich gespielt seyn werden, gefällt er nicht. Wie vordem ist auch jetzt das Spanische nur schwach vertreten. Ein Lustspiel nach dem Spanischen ist „der Verschlag.“

Wenn nicht in der Oper, so in dem recitirenden Schauspiel behalten jetzt die deutschen Originalstücke die Oberhand. Lessings „Minna von Barnhelm“ und „Emilia Galotti“ eröffnen den Reigen.

Minna von Barnhelm.

	Auf der Döbbelinschen Bühne 1796.	Auf der Schuchischen.
v. Tellheim . .	Hr. Engelmeyer.	Hr. Koch 1782. Czechtitzky 1785.
Minna	Mad. Döbbelin.	Mad. Einer.
Franciska . . .	„ Schulz.	„ Engelhardt.
Just	Hr. Thering.	Hr. Flögel.
Paul Werner .	„ Döbbelin.	„ Faust.
Riccaut	„ Lambrecht.	„ Einer.

Emilia Galotti.

Auf der Schuchischen Bühne.

Emilia . Dem. Springer nachm. Ackermann. 1772*) Dem. Lüttichau nachm. Einer. 1780. Mad. Bißler 1781.

*) In diesem Jahr wurde das Trauerspiel in Danzig viermal gegeben.

Odoardo	Hr. Stänzel 1772.	Hr. Faust 1781.	
Claudia	. . . .	Mad. Reibehand.	
Prinz	. . . .	Hr. Ackermann.	
Marinelli	Hr. Schmidt 1772.	= Koch 1781.	
Maler Conti	. . . . . .	= Steinberg.	
Orsina	Mad. Schuch 1772.	Mad. Ströbel 1781.	Mad. Schuch 1782.
Appiani	Hr. Einer.		

„Minna von Barnhelm" und „Emilia Galotti", neben denen jetzt auch Lessings „Juden" zur Darstellung gebracht werden, rufen ein ganzes Heer von Nachzüglern hervor. Einzelne erwerben sich sogar einen allgemeineren Beifall, was nicht für den Geschmack des damaligen Publikums zeugt. So die Soldatesken, die auf die Minna folgten, Möller's „Waltron oder Subordination"*), Stephanie's „Abgedankte Offiziere" und „Der Deserteur aus Kindesliebe." Engel, oft mit Lessing verglichen, wandte durch den „dankbaren Sohn" eine wesentliche Bereicherung dem Repertoir zu. Nacheiferer Lessing's sind Brandes und Gotter, von diesem wurden „die Mediceer", „Ottilie", „Trau schau wem" und die „Ariadne auf Naxos", von jenem „der schwarze Mann" und „Medea" aufgeführt. Weiße's Trauerspiele verschwinden bis auf „Jean Calas" und „Romeo und Julie." Das letzte wird durch die Oper gl. Namens, die Georg Benda nach der Gotterschen Abfassung componirte, verdunkelt. Berger's „Galora von Venedig" wird häufiger gegeben als Klinger's „Zwillinge", (das gekrönte Preisstück), wogegen Leisewitzen's „Julius v. Tarent" nur ein Paar Mal über die Bühne geht. Plümicke's „Lanassa" kann bei seiner Werthlosigkeit den glänzenden Erfolg bei der Darstellung nur der Liebe zuschreiben, mit der das Stück gespielt, dem Aufwand, mit dem die unterbrochene Verbrennungsszene der jugendlichen indischen Wittwe ausgestattet wurde**). In den Recensionen dankte man der Directrice für die Decorationen. „Männer von Geschmack und reeller Einsicht, welche der Aufführung des Lanassa in Berlin beiwohnten, haben es bemerkt,

*) Neben Hamlet wurde kein Stück häufiger gegeben.

**) „Lanassa" wurde 1782 in Königsberg viermal hinter einander aufgeführt.

daß die hiesige Darstellung, jene bei weitem überwiege." Das Lob ist um so größer, als in Berlin der Verfasser in dem Trauerspiel mitwirkte. Des Grafen Törring „Agnes Bernauerin" wurde in der Engelschen Veränderung mit großem Erfolg gegeben und auf dem Zettel angezeigt: „Agnes wird auch in dieser Bearbeitung von der Brücke gestürzt." Wie überall waren auch in Königsberg und Danzig v. Ayrenhofer's „Postzug", Gemmingen's „deutscher Hausvater" und Großmann's „Nicht mehr als sechs Schüsseln", unter den Lustspielen die ersten Zugstücke. Man sah schon gegen Ende der Direction der Madam Schuch auf den Comödienzetteln gern die Namen Sprickmann, Jünger, Bretzner und Schröder *). Unter den Jugendwerken der neu auftretenden Dichter wurden aber als außerordentliche Erscheinungen die von Goethe und Schiller begrüßt. Von der Darstellung des „Götz" in Betracht der zu einem solchen Unternehmen durchaus nicht zureichenden Kräfte stand die Schuchische Bühne ab **). „Clavigo" ward trefflich gespielt und mit lebhafter Theilnahme empfangen. „Die Räuber" wurden, um das Gefühl der Zuschauer nicht zu stark anzugreifen, in der Bearbeitung Plümike's dargestellt, der den Franz Moor „indem es ihm unnatürlich schien, daß ein Sohn so äußerst grausam an seinem Vater handeln könne" zum Adoptivsohn umstempelte. Karl und Franz Moor gaben 1785 Ackermann und Czechtitzky, und 1783 Clavigo und Carlos Koch und Flögel. „Kabale und Liebe kam seltener vor.

Neben den deutschen Dichtern ward auch den deutschen Componisten Anerkennung gezollt. Die Hillerschen Opern erregten noch immer die alte Freudigkeit. „Lottchen am Hof" bis 1770 bereits 27 Mal gegeben, nahm noch immer die Spitze ein. Obgleich der Spielraum des Burlesken, wie erwähnt, auf das Ballet eingeschränkt wurde, so lachte man noch gern in den „verwandelten

*) Lustspiele, die in früheren Jahren angesprochen hatten, erschienen in verkürzenden Bearbeitungen und wurden mit neuen Titeln wieder dargestellt. In „W. C. S. Komisches Theater der Teutschen" Berlin 1783. wurden die alterthümlich gewordenen Stücke dem neuern Geschmack anbequemt und „zusammengepreßt." So von Wagenseil Krügers „Kandidaten" als: „Weiberkanäle", von Lotich Gellert's „kranke Frau" als: „So macht man kranke Weiber gesund."

**) Die Wäsersche in Breslau wagte sich daran.

Weibern" und ließ sie und ein Paar Holbergsche Comödien sich nicht nehmen. Der Musikdirector Stegmann steht würdig zwischen Hiller und F. L. Benda. Des letzteren Vater Georg Benda stiftete sich durch „Romeo und Julie" auch in Königsberg ein dankbares Gedächtniß.

In Opern konnte um so weniger Bedeutendes geleistet werden, als es mit dem Orchester übel bestellt war. Döbbelin rühmte sich am Berliner Theater 18 Personen (!) beim Orchester angestellt zu haben. Mad. Schuch begnügte sich mit den Musikern, die sie an den Orten, wo sie die Bühne aufschlug, gerade vorfand. In Königsberg waren es die Hautboisten des Stutterheimschen Regiments, deren Zahl durch einige eines andern Regiments bei Opern vergrößert wurde.

Von der Kunst des Decorateurs wurde ehemals nur wenig verlangt. Theatermaler waren Brade, Schmuck und Zimmermann. Zu Favart's „Soliman II. oder die drei Sultaninnen" 1773 wird Brade's Malerei auf dem Comödienzettel besonders namhaft gemacht. Eine Decoration 1782 „ein Zimmer mit schönen Tableaux bekleidet, giebt einen Beweis einer großen Geschicklichkeit des Theatermalers", dessen Name passend Schmuck war. Bekannter ist Carl Wilh. Zimmermann, 1766 in Berlin geboren, ein Schüler der Therbusch. Er war Theatermaler bei Nicolini gewesen, bei Schröder in Hamburg und dann bei Wäser in Breslau. Am letzten Ort versuchte er sich mit Glück auch als Schauspieler und spielte den Franz Moor. In Danzig malte er zu v. Baczko's Trauerspiel 1790 eine vorzügliche Decoration.

Die Schuchische Gesellschaft spielte im Winter in Königsberg, im Sommer in Mietau und im Herbst in Danzig. In Königsberg hielt sie sich gewöhnlich 6 Monate auf, von Anfang Dezembers bis Ende Mais. Das Schauspielhaus war hier das von Ackermann gebaute, das ein Partikulier als Besitzer vermiethete. Alle Tage mit Ausnahme des Sonntags war Theater. Da Döbbelin schon seit längerer Zeit an allen Tagen und zu allen Zeiten spielte und nur am Charfreitag und am Bußtag das Theater schloß, so ließ die Directrice Schuch dem Publikum in Königsberg an

einem Abend anzeigen, daß künftig auch am Sonntage Vorstellungen stattfinden würden. Es wird bei einer Strafe von 50 Dukaten untersagt, dennoch wird am Sonntag den 21. Dez. 1783 ein Schauspiel und ein Ballet gegeben. Wahrscheinlich durch Vermittelung des Oberhofmarschalls Baron v. Gröben gestaltete sich alles günstig, denn ein Cabinetsbefehl, Berlin 4. Dez 1783, ertheilte die Erlaubniß, am Sonntage wie an anderen Tagen zu spielen. Wie der Anfang und das Ende der Theater-Saison, so wurde auch der 18. Januar und der 24. Januar, der Geburtstag der Königskrone und des Königs mit einem Festspiel gefeiert. Als der Magister Lauson nicht mehr für die Freundin in die Saiten griff, war es der Kammersekretär John, der auch gern dem Theater eine poetische Spende bot.

Ein Festspiel von ihm „der Patriot" *) in dem Koch und Madam Schuch und die ersten Mitglieder der Bühne wirkten, ward am 24. Jan. 1782 aufgeführt. Der Patriot ist ein biederer bejahrter Bauer, der seine Stütze, den Sohn verlieren soll: „Unser allergnädigster König will ihn zum Soldaten machen und wenn unser allergnädigster König ihn braucht, so habe ich ihn übrig." Der Sohn denkt nicht anders, obgleich ihn liebende Arme zurückhalten wollen. Den freudig bewegten Major, dem das Geschäft der Cantonisten-Aushebung obliegt, bedeutet der Landrath: „Wir haben Patrioten in jedem Stande. Freilich sind's nicht alle, die heute in den Städten sein 71stes Jahr feiern, nicht die alle, die er am meisten belohnt. Sie sind ein zerstreuter Haufe. Auch hier in der Hütte wohnt ein Mann, der es ist, ein Bauer nur, aber ein Mann voll edlen Gefühls. Die Tugenden so eines Mannes sind zwar ein Schattenriß nur, aber die Tugenden haben im Schattenprofil unverkenntbare Züge. Lassen sie ihn sich empfohlen seyn Herr Major." Und dieser, um das Verdienst auch in der Bauerhütte zu belohnen, giebt den jungen Mann frei, er giebt ihn dem Greise, der Mutter und der Braut zurück und schließt mit den Worten: „Lassen sie uns hierin zeitlebens wetteifern und dieser Entschluß sey jedem heilig, der heute den Jahrestag unseres Monarchen feiert? Wetteifern wollen wir alle, Bür-

*) In Baczko's „Preußischem Magazin." Heft II. S. 133.

ger und Patrioten in jedem Stande zu seyn, wie's Friedrich im seinigen ist."

Gemäß des Privilegiums, das die Schuchische Gesellschaft vom Herzog von Kurland erhielt — von da ab „die von Sr. Kgl. Maj. in Preußen allergnädigst und von Sr. Durchl. von Curland höchst gnädigst general privilegierte Schuchische Gesellschaft" sich nennend — war sie verpflichtet, zu Johannis nach Mietau zu kommen. Hier spielte sie während eines etwa zweimonatlichen Aufenthalts Juni und Juli alle Tage in einem großen massiven Schauspielhause, das der Herzog hatte neu erbauen lassen und 1781 als Geschenk der Directrice überwies. In einem Jahr verweilte die Gesellschaft vier Monate in Liebau auf den Wunsch des Herzogs. Sie wurde dafür besonders entschädigt und konnte überhaupt von der wiederholt erfahrnen Großmuth nur günstigen Bericht erstatten.

Ein oft angeführter Schriftsteller bemerkt, daß Franz Schuch d. ä., Ackermann und noch ältere Prinzipale, bei der großen Liebe Danzigs zum Theater, diese Stadt mit sehr großen Vortheilen bereist hätten *). Seitdem waren andere Zeiten eingetreten. Während Königsberg zwischen 1772—1806 sich des größten Wohlstandes erfreute, schien das Glück von Danzig gewichen zu sein. Schon vor der ersten Theilung Polens hatte die Stadt sich die Ungnade der preußischen Regierung zugezogen und Friedrich II. ließ es sie bitterer als vordem empfinden, als ihm das Gebiet des Bischofs von Cujavien zugefallen war und er mehrere wichtige in Pomerellen liegende Orte als dazu gehörig beanspruchte und den Holm, das Fahrwasser und die Schidlitz in Besitz nahm. Alle Bitten, alle Vorstellungen an die einflußreichsten europäischen Mächte waren vergeblich. Der Seehandel hörte auf und der Landhandel, der nur in der Zeit des Domniks von Bedeutung war, litt dadurch bedeutend, daß in dem von Preußen inne gehaltenen Altschottland ein ähnlicher Markt gehalten wurde. Die Repressalien, die der kleine Staat ergriff, zogen ihm die Gefahr einer Blokade zu. Hoffend versprach man sich eine glückliche Aenderung der traurigen Verhältnisse, als Friedrich Wilhelm II.

*) Plümicke S. 256.

den Thron bestieg, allein in der zweiten Theilung Polens 1793 wurde im Einverständniß Rußlands und Oestreichs Danzig an Preußen abgetreten *).

Den Mißmuth und die theilweise Verarmung der gedemüthigten Stadt empfand das Schuchische Unternehmen schmerzlich mit.

In Danzig wurde seit 1774 in einem „neu erbauten Comödien-Hause" gespielt und die Schidlitz, woselbst in der Adventszeit das Theater war, 1777 für immer verlassen **). Außerhalb Danzigs ward das Comödienhaus nur „eine Bude" und von Reinbeck „ein Stall" genannt, in welchem „die Gesellschaft, die wohl ein besseres Lokal verdient hätte, spielen mußte." Im August, September, October und November pflegten hier, aber nur viermal in der Woche, Vorstellungen stattzufinden.

Auf diese Weise waren die zwölf Monate des Jahres untergebracht. Jedoch wollte die Gesellschaft, auf den Reisen von einer Stadt zur andern, in einem Jahr in Tilsit, in dem andern in Elbing einige Vorstellungen geben, da das preußische Privilegium West- und Ostpreußen, wie Littauen in sich schloß. Durchaus keine Regel scheint indeß bei der Eröffnung des Theaters in den kleineren Städten — wo möglich hätte man es gern in allen aufgeschlagen — beobachtet zu seyn. Wie es die Verhältnisse eben gut hießen, kürzte die Gesellschaft bald hier, bald da die Zeit des gewöhnlichen Aufenthalts ab, um in diesem oder jenem Ort auf ihren Zügen Halt zu machen und durch einige Vorstellungen die Liebe zum Schauspiel zu wecken oder zu nähren. Bisweilen erhielten in Folge einer Einladung ihre Wanderungen eine abweichende Richtung. Nach vereinzelten Angaben befand sich die Gesellschaft 1771 in Tilsit, 1772 ebendaselbst und spielte auch in Gumbinnen, 1774 in Goldapp, wohin sie der General v. Lossow aus Königsberg kommen ließ, 1774 in Marienwerder, woselbst der Kriegsrath Scheffner ihr eine willkommene Aufnahme vor-

*) Löschin Geschichte Danzigs II. S. 233 fg.

**) Das Verbot gegen Theatervorstellungen während der Adventszeit in Danzig selbst scheint stillschweigend aufgehoben zu seyn.

vorbereitet hatte*), 1775 in Elbing, 1776 im Juni in Insterburg, 1777 in Memel bei der Anwesenheit des Großfürsten von Rußland, 1780 in Memel, 1784 in Marienburg 4 Wochen, nachher in Elbing.

Die Liebe zu den dramatischen Genüssen war allgemeiner, aber man gab sich ihr nicht mit der Unbefangenheit und Harmlosigkeit hin als ehedem. Schneidenden Gegensätzen begegnen wir jetzt auf der Bühne und im Parterre. Die Critik erhebt ihr Haupt und ergreift Partei. Man hat jetzt ein Vergnügen daran, sich an einander zu reiben. Ansichten werden angegriffen und verfochten, Geschmacksrichtungen verlästert und empfohlen. Wenn auch schon in alter Zeit die Comödie durch den Stachel der Satire zu wirken versuchte, so erwuchsen ihr doch nur darum Gegner, weil sie der Kirche zu gefährden drohte, weil sie dem Anstand und der Moral zu nahe trat oder weil sie Veranlassung gab zu Geld- und Zeitverschwendung. Die Schauspieler wurden gescholten, weil sie Schauspieler waren, nicht weil sie schlecht spielten. Die Critik wurde Verfolgung und man las jetzt, die deutsche Schauspielkunst werde

aus ihrem Vaterland
durch Hunger und Kritik verbannt.

In Danzig und in Königsberg erschienen Theaterbeurtheilungen in nicht geringer Zahl von sehr verschiedener Tendenz. Der Vergleich zwischen der Döbbelinschen und Schuchischen Gesellschaft, die man zum Theil in denselben Stücken wirken gesehn, gab zunächst Stoff zu literarischen Anfeindungen, weil man über den Vorzug der einen vor der anderen sich nicht verständigen konnte. Unter den Schriftstellern stoßen wir neben mehreren bekannten Namen auch auf neue. Es erscheinen folgende Schriftchen:

„Ueber die Döbbelinsche Schaubühne in einem Brief an ei-

*) Der Directrice wurde im Herbst 1774 der Antrag gemacht, auf 12 Vorstellungen von Danzig nach Marienwerder zu kommen, indem für 100 Dukaten Parterre-Billets sogleich abgenommen werden sollten. Scheffner dichtete die Festrede zur Eröffnung und zur Beschließung der Bühne. Im Prolog heißt es:

Die Neuheit eines Spiels, das hier noch nie erschienen.

Scheffner Mein Leben. S. 164.

nen Freund." Danzig 1769. Man hielt für den Verfasser den Advocaten Schnaase oder den preußischen Residenten v. Jungk in Danzig, bis man ihn in dem Legationssecretär Tritt erkannte. Es erschienen vier Entgegnungen, durch die meist die Verunglimpfungen der Schuchischen Gesellschaft in bitterer Gereiztheit zurückgewiesen wurden. „Die Döbbelinsche Gesellschaft in Königsberg an einen Freund auf dem Lande." Berlin 1769. Sie ist steif und pedantisch von Lauson, dem Freunde der Madam Schuch, geschrieben. „Theaterparallelen" 1769. Sie sind von Louis (vor der Taufe: Lion) Gomperz, aus Lothringen gebürtig, der in Elbing starb und auch sonst als Schriftsteller aufgetreten ist. „Gedanken über den Brief des Herrn S. die Döbbelinsche Schauspielergesellschaft betreffend." 1769. v. Hippel sollte sie abgefaßt haben. Der Bischof v. Borowski erklärte aber, daß sie nicht von ihm, sondern von dem Registrator Glummert in Danzig herrührten, welcher letztere Vieles zum Frommen des Theaters herausgegeben. „Parallele über die Döbbelinsche und Schuchische Gesellschaft. Königsberg." ist eine zweite auch von Lauson.

Später erschienen von Gomperz „Billette der Mad. F. und Mad. M. über die Schuchische Schaubühne." Danzig 1771 und 1775 *).

„Kritische Bemerkungen über das Theater, entworfen bei der Anwesenheit der Schuchischen Gesellschaft in Danzig im J. 1781. Danzig." Obgleich zu ihrer Abfassung sich eine Zahl von Kunstfreunden verband, so nennt sich doch am Ende als der einzige Schreiber Gomperz, der sich mehrfach gegen die Bitterkeit der königsbergischen Recensenten verwahrt. Die Beurtheilungen sind so schal, wie die dazwischen geschobenen dramaturgischen Abhandlungen.

„Königsbergisches Theaterjournal fürs Jahr 1782. Königsberg." Geschrieben vom Lehrer Mohr und vom Advokaten Mein in Königsberg **). Das Verdienst des Herausgebers Mohr wurde wohl über Verdienst durch eine goldene Medaille vom Her-

*) Mit diesem Jahr hebt die große Sammlung der Danziger Comödienzettel an.

**) John lieferte die Königsberg betreffenden Artikel für Bertram's Literatur- und Theater-Zeitung.

zog von Kurland belohnt. Die Schrift ist ungleich geringer als die früheren und hat mit der Lessingschen Dramaturgie nur das gemein, daß nach den ersten Bogen die Nennung der Schauspieler unterblieb. Das Verbot der Censur ward aber auf eine beim Ministerium vorgebrachte Beschwerde aufgehoben.

„Fragmentirte Skitzen und Skelette übers Theater und die Schuchische Schauspielergesellschaft." Königsberg, Danzig und Thorn 1790. Schnaase erklärte öffentlich, nicht der Verfasser zu seyn. Es war ein Handlungsdiener Vollmer in Danzig. Die Schrift wurde neu aufgelegt zum größten Aergerniß des Schauspielers Grüner, der „Bemerkungen" dagegen drucken ließ.

Bei dem Lob und Tadel, der durch solche Schriften den Schauspielern in reichem Maaß gezollt wurde, bildete sich bei ihnen ein Selbstbewußtseyn, welches ihnen, so lange sie sich eben nur als gelitten betrachteten, fern lag. Sie wurden jetzt als Künstler geehrt und nannten sich selber so. In den Zeitungen wurden Beispiele aufgeführt, wie man im grellen Gegensatz zu früheren Tagen, den Schauspielerstand anerkenne und hebe, und vom betheiligten Publikum eifrig gelesen. Pius VI. hatte dem Ballettänzer Noverre den Christorden 1777 verliehen, bei dem feierlichen Begräbniß der Madam Mecour in Berlin 1784 hatte man die Geistlichkeit folgen gesehn. Wie fürstliche Gunst Maler zu Hofmalern erhöht, so empfing Ackermann den Titel eines herzoglich curländischen Hofsängers. Die angesehensten Kaufleute gaben den Schauspielern in Danzig 1781 ein brillantes Fest, Mittagsmahl und Ball, zu dem die Gäste, 30 an der Zahl, in Wagen eingeholt wurden. Die Gastgeber erklärten sich gegen Madam Schuch dahin, daß man der Welt zeigen wolle, über das Vorurtheil gegen den Stand der Schauspieler erhaben zu seyn. Der Contrast gegen sonst war zu groß, als daß nicht das demüthige Wesen der Künstler hätte in Stolz und Uebermuth umschlagen sollen. Sie fühlten und dünkten sich und nur das Ansehn und die Verständigkeit der Directrice konnte den Ausbruch der bereits gährenden Kabale begegnen. — Als Brockmann in Berlin als Hamlet eine weit über das Bravo hinausreichende Bewunderung erregte, wurde der Hervorruf erfunden, eine Ehre, welche in Königsberg zuerst Koch und Madam Schuch erfuhren, als sie 1780 in Macbeth die

Hauptrollen gegeben hatten. Die Schauspieler hielten viel auf das Bedeutsame der Abgänge und von der Brandes behauptete man, sie habe durch Routine das Mittel gefunden, daß bei ihr von fünf Abgängen wenigstens vier beklatscht würden. Die Ehre verlockte jetzt junge Leute, die in Amt und Würden standen, die von vornehmer Geburt waren, sich der Bühne zu widmen. Seitdem ist die Pseudonymität der Schauspieler nicht ungewöhnlich. Eckardt nannte sich Koch und der Baron Eschbach Henrici. Da die Lust am Schauspiel auch von Seiten der Zuschauer in der Art zugenommen hatte, nicht mehr wie ehedem durch die weiten Reisen große Summen verzehrt wurden, konnte den Schauspielern eine angemessene Besoldung gewährt werden. Die größte erscheint indeß nach jetzigem Maaßstab noch als sehr klein. Der Director Koch gab den ersten Sängern 14 Thlr. die Woche, die durch das Spielhonorar, das er bei Opern vertheilte, sich auf 17½ Thlr. erhöhen konnten. Wie die äußere Stellung der Spielenden auf dem Schuchischen Theater war, sind wir nicht unterrichtet, nur so viel wissen wir, daß Czechtitzky für das Jahr, das er auf ihr wirkte, 1000 Thlr. erhielt und daß die Einnahme der Familie Brandes in Danzig sich auf 80 Dukaten belief. Jenes Gehalt und diese Belohnung werden zu den ganz ungewöhnlichen Fällen gehört haben. Daß die Directrice für die Mitglieder ihrer Gesellschaft so viel that, als sie konnte, scheint daraus hervor zu gehn, daß die besseren gewöhnlich lange, häufig bis zu ihrem Tode ihr treu blieben, daß sie sogar mehr that, als sie konnte, ersehen wir aus den beständigen Geldverlegenheiten, in denen sie sich befand, ohne daß ihr je Verschwendung zum Vorwurf gemacht ist. Brandes mußte ihr Geld von Riga her vorstrecken, der Herzog von Kurland ihr außerordentliche Unterstützungen angedeihen lassen und oft erschienen Gerichtsdiener in ihrem Hause als unbescheidene Mahner*). Die Errichtung einer Kasse zur Unterstützung alt und unbrauchbar gewordener Schauspieler, wenn sie sechs Jahre hindurch ihrer Bühne angehört hät-

*) Sie wird als selten wohlthätig geschildert und in der zu ihrem Andenken gehaltenen Rede heißt es: „Häusliche Verlegenheiten entsprangen aus ihrer Gutherzigkeit, daraus, daß sie mehr ihrem Herzen als ihrem Scharfsinn, der sicher nichts übersah, folgte.“

ten, war ihre eifrige Sorge. Zum Fonds entrichtete sie 200 Thlr., den freiwillige Spenden von Seiten der Schauspieler, kleine wöchentliche Abzüge von der Gage und zweimal im Jahr zu gebende Vorstellungen zu einer ansehnlichen Summe erhöhen sollten. Aus nahe liegenden Gründen kam das wohlthätige Unternehmen nicht zu Stande. An ihrem Eifer lag es nicht, daß ihr das Glück nicht beharrlich wie ihrem Schwiegervater lächelte. Wenn das Burleske, das ihm half, von ihr nicht ganz verschmäht wurde, wenn sie sich das erlaubte, was heute noch landesüblich ist, so möge ihr das nicht als Tadel angerechnet werden. Alles bot sie auf, um die Neugierde und Ungeduld der Comödiengänger rege zu erhalten. Eine Lockspeise wurde ihnen in den abgeschmacktesten Bemerkungen vorgesetzt, mit denen man die Komödienzettel verbrämte. Bei einem Lustspiel: „Man gelangt ans Ende, ohne dasselbe gewünscht zu haben", oder: „Dieses Lustspiel nehmen wir auf unsere Rechnung, es muß gefallen." Bei den Trauerspielen lesen wir nähere Beziehungen, so bei einem: „Von aufmerksamen und empfindsamen Zuschauern wünschen wir die Beantwortung dieser Frage: wie gefielen Ihnen die Mediceer?" oder: „bei der Spielsucht ist immer das Wenigste, das der Spieler verliert, sein Geld." Zur besonderen Empfehlung gereicht es, wenn angegeben werden kann: „es ist in Berlin, wo Ramler und Engel wirkten, einige zwanzig Mal in kurzer Zeit gegeben worden" oder „ein für das herzogliche Hoftheater in Weimar verfertigtes Trauerspiel." Der Name des Verfassers fehlt oft, aber dann nicht leicht, wenn ihm ein vollklingender Titel beigefügt werden kann: „vom Legationsrath Gotter", „von Herrn v. Ayrenhofer K. K. Obristlieutenant." Ein einzelnes Stück genügt gewöhnlich nicht und bei längeren ist wenigstens auf dem Zettel noch ein gleichsam zweites genannt, so bei dem „Erntekranz", „zum Beschluß noch ein zum Erntefest gehöriger Aufzug." Ein Solotanz vertritt bisweilen die Stelle der Nachkomödie oder des Ballets. Ein altes Stück wird als ein neues angekündigt und nicht aus Vergeßlichkeit, so bei der zweiten Aufführung des „Macbeth" in Danzig. „Zum letzten Mal" wird zu einer Kollectivbezeichnung und in einem Jahr in Danzig wird dreimal hinter einander „zum letzten Mal" gespielt. Die Preise waren verschieden nach den Stücken. Die Opern-Einlage wurde stets gewünscht, aber bei kleineren der kleine Satz nur gefordert.

Auch wenn nicht Opern gegeben wurden, so schob man oft nicht ohne Scharfsinn einen Grund vor, um die Operneinlage stattfinden zu lassen. Der Versuch mit erhöhten, aber fest stehenden Preisen 1786 fand beim Publikum keine Billigung*). Bei Benefizen heißt es „die Einlage ist willkührlich." Ein Hochzeitsbenefiz bot insbesondere den Mäcenen die Gelegenheit dar, sich gegen die Günstlinge großmüthig zu zeigen. Es wurden volle Geldbörsen ihnen aus dem Parterre zugeworfen**). Als Ackermann seine erste Frau heirathete, so wurde das einträgliche „Rosenfest" auf dem Theater mit einem Festmahl beim Lotterie-Director und Buchhändler Kanter beschlossen. Eine Einnahme ergab sich aus dem Verkauf der Arienbücher an der Kasse und auch aus dem neuer Theaterstücke***). Dennoch wurden manchmal durch den

*) In Danzig wurde der erste Platz auf 1 Fl. 18 Gr., der zweite auf 24 Gr. und der letzte auf 15 Gr. festgesetzt. Bei der ersten Vorstellung der „Räuber" in Danzig wird bei den ungewöhnlichen Kosten, ungeachtet der Opern-Einlage es den Pränumeranten nahe gelegt „nach ihrer Freigebigkeit etwas vergüten zu wollen." Auch der ungewöhnlich frühe Anfang des Schauspiels erhielt sich noch bis 1778, in welchem Jahr einmal um 3 Uhr die Vorstellung begann, sonst zwischen 4—5 und erst in den achtziger Jahren um 6 Uhr.

**) Es wurde „im Rosenfest, als Dem. Springer zum da Capo aufgerufen wurde, dem Schauspieler, der den Commissär spielte, eine nicht unbeträchtliche Börse zugestellt, um solche, wie es das Stück mit sich brachte, als die dem Rosenmädchen bestimmte Aussteuer an Dem. Springer zu überreichen." Baczko Annalen des Königreichs Pr. II. III. S. 59.

***) Ein solches Buch ist Czechtitzkys „Graf Treuburg". Sitte war es, daß beliebte Theaterstücke zu Bänden vereinigt wurden. Schönemann gab eine Sammlung der auf seiner Bühne dargestellten Stücke heraus. So erschien auch „Sammlung alter und neuer Schauspiele, so wie sie von der Schuchischen Gesellschaft gegeben worden. Frankf. und Lz. 1787." Der Herausgeber ist C. Steinberg. Es ist nur ein Band erschienen; die drei Stücke sind so gedruckt, daß jedes einzeln, was an der Casse geschah, verkauft werden konnte. In der Art wurde ein frecher Nachdruck getrieben, dem auch Kanter Vorschub gab durch sein „Theater der Deutschen" in 16 Bdn. (das Inhaltsverzeichn. im Goth. Kal. 1779 S. 195) so wie Bentzmann in Danzig durch seine „Bibliothek der deutschen Schauspiele." Hier wurde keineswegs der Grundsatz befolgt, den Schröder bei Herausgabe des „Hamburgischen Theaters" aussprach: „man wird kein Stück anders als mit Bewilligung des Verfassers hineinsetzen." Der erwähnte Mißbrauch ward erst später, aber ohne Erfolg, zur Sprache gebracht. Daß unbefugte Betriebsamkeit, das neue Dramatische zu verbreiten, den Verfasser des mit dem glücklichsten Erfolg gekrönten Lustspiels um das Honorar brachte, liest man auf ei-

Besuch der Vorstellung nicht einmal die Tageskosten gedeckt. An einem Abende in Königsberg wurde vor 50 Zuschauern gespielt, an einem anderen war das Haus selbst im „Hamlet“ leer. Mehrmals gab Madam Schuch das Theater Seiltänzern und Kunststückmachern ein und nahm mit Beschämung wahr, daß diese an manchem Abend bessere Geschäfte machten, als sie, bei Aufbietung der gediegensten Kräfte.

Nachdem die Directrice 15 Jahre hindurch nach dem Tode des Gatten allein das Theater musterhaft geleitet hatte, nahm sie im September 1786 den wohl bewährten Ackermann zu ihrem Associé an. Ein Jahr darauf schloß mit ihr der Name Schuch auf dem Theater ab, der nur als Firma noch verblieb, denn der Sohn, den sie hinterließ, war ein Stiefsohn ihres Mannes und die beiden Töchter vermählten sich mit zwei Brüdern Bachmann. Fünf Wochen litt sie an einem Gallenfieber. Sie fühlte, daß sie das Krankenbette nicht mehr würde verlassen können und wollte das Theater, das sie als heilige Verlassenschaft in Ehren bewahrt, in die Hände der Kinder übergehn sehn. In ihrer ältesten Tochter Friederike erblickte sie die passendste Erbin der Kunstanstalt und hatte ihr schon frühe über Leitung und Ordnung das Ergebniß ihrer Erfahrung mitgetheilt und ihr das als zweckmäßig sich Bewährte dringend ans Herz gelegt. Auch diesmal hatte ihr richtiger Blick sie nicht getäuscht. Aber nicht nahm sie den Vorwurf der Benachtheiligung des einen Kindes vor dem andern ins Grab, dem sie im klaren Bewußtseyn am 8. Nov. 1787 verfiel. Ein Bericht aus Königsberg vom 10. Jan. 1788 *) lautet, wie folgt: „Sie setzte ihrer langen und schmerzhaften Krankheit eine unbezwingliche Geduld und Gelassenheit entgegen. Ihr Geist blieb bis auf den letzten Augenblick ungeschwächt. Sie fühlte ihr annäherendes Ende mit Gleichmuth, sorgte für ihre Kinder, so viel sie konnte, empfing die Communion aus den Händen eines lutherischen Geistlichen und starb als eine protestantische Christin, wie

nem Comödienzettel: „Nicht mehr als sechs Schüsseln.“ Ein Familiengemälde von Großmann. „Daß das Stück gut seyn muß, zeigt das traurige Schicksal des Verfassers, daß es ihm, weil er es nicht sogleich herausgeben wollen, sogar heimlich entwendet und abgeschrieben worden.“

*) Annalen des Theaters. I. S. 82.

sie gelebt hatte, weder irreligiös noch bigott. In der nämlichen Nacht ging, nach ihrer hinterlassenen Disposition, eine Staffette nach Berlin mit einer Supplik für ihre Kinder ab, die sie diktirt und eigenhändig unterschrieben. Sie bat das ihr ertheilte Privilegium auf die Kinder zu übertragen, auf Friederike und Charlotte Schuch und ihren Sohn Carl Steinberg."

„Am 12ten ward sie auf dem löbenichtschen *) Kirchhof des Morgens beerdigt. Ihr Begräbniß war feierlich, nicht prächtig. Die Begleitung bestand, außer dem männlichen Theil der Gesellschaft, aus ihren Aerzten, dem Doctor und Professor Elsner und dem Regimentschirurgus Hartwich. Die Hautboisten des gräflich Henkelschen Regiments hatten sich freiwillig auf dem Kirchhofe versammelt, empfingen die Leiche mit einer Trauermusik und begleiteten die Einsenkung mit einem Kirchenliede."

„Bis dahin war die Bühne geschlossen und nun (nach mehr als einem Monat) wurde sie wieder geöffnet. Es entstand ein interimistisches Schauspiel unter der Direction eines engern Ausschusses einiger Mitglieder, dessen Einnahmen lediglich für die Gesellschaft bestimmt waren."

„Indessen traf am 18ten schon das Cabinetsschreiben *) an die Erben ein, welches sie in das vakante Privilegium einsetzte."

Die königliche Huld erließ den Erben einen ansehnlichen Rückstand der mütterlichen Schuld. Der Herzog von Kurland ließ, wahrscheinlich hatte auch er ein Bittschreiben der Verstorbenen erhalten, das Privilegium auf die älteste Tochter ausschreiben. Kurz nach der Mutter Tode vermählte sie sich mit Jean Bachmann, dem Schwager Ackermann's, welcher letztere wieder in die Reihe der besoldeten Schauspieler zurücktrat.

Ungefähr wie Döbbelin in Berlin eine Todesfeier Lessings neben einem dazu errichteten Castrum Doloris veranstaltet hatte, wurde am 17. Febr. 1788 auf der Bühne „Das Fest der Verwaiseten", verfaßt von John, würdig dargestellt. Das älteste

*) nicht deutsch-reformirten, wie es in den Annalen heißt.

**) — — „begnadigen Allerhöchst die Schuchischen Geschwister hiermit dahin allergnädigst, daß ihnen erlaubet seyn soll, sowohl in denen Ost- als Westpreußischen Städten ihre Schauspiele aufführen zu dürfen und müssen dieselben außer der Accise und den gewöhnlichen Abgaben dafür zweihundert Thaler jährlich zur Chargen-Kasse prompt entrichten." Berlin, 3. Jan. 1788.

Mitglied der Gesellschaft, Batt, erbaute Altar und Trauergerüst, mit den drei Urnen des Vates Schuch, des Sohnes und der Schwiegertochter, die hinter einander die Bühne geleitet. Daneben stellte sich Ströbel*) im Costüm eines Priesters und richtete ernste Worte an die Erben im schwarzen Kleide, sie bedeutend, daß wenn nach dem Gesetz der Natur die Zweige verdorrt wären, die über sie alle wohlthätigen Schatten verbreitet, ihr Segen auf dem neuen Aufwuchs ruhe, worauf Bachmann der Eidam sprach: „So wären denn auch wir nicht ganz vogelfrei, nicht ganz erblos? Dieser Boden wäre mütterlich Land und die Kunst unserer Mutter wäre ein Vermächtniß für uns?" „Empfangt, rief der Priester, die Insignien der Kunst, Friedrich Wilhelm, seines Volkes Vater, spendet ihm Brot und vergönnt ihm Spiele." — In dem auf den Prolog folgenden Trauerspiel wurde Madam F. Bachmann als die neue Directrice mit dem lautesten Beifall begrüßt. Sie ordnete seitdem die technischen Verhaltnisse während ihr Gatte und Bruder die ökonomischen sich angelegen seyn ließ.

Comödiantisch klingt es (wogegen aber die Verblichene gewiß nicht Einspruch erhoben haben würde), daß der Trauerakt auf Verlangen dreimal wiederholt und in Danzig abermals gegeben wurde am 1. Aug. 1788. An ihm nahm die während dessen aus Schlesien gekommene jüngere Schwester Charlotte Schuch Theil. In Danzig mogte die Feier einen tiefern Eindruck machen, da mancher Theaterfreund durch die Worte des Prologs wohl den vor einem halben Jahr vernommenen Epilog durchhörte, mit dem sie, die Sprecherin, für immer Abschied genommen. Als sie der Gunst des Publikums ihr Unternehmen empfohlen, traten auf ihren Wink alle Schauspieler vor. „Dies sind, fuhr sie in der Rede fort, meine Freunde, alle mir anvertraute Kinder, durch Eure Großmuth werde ich in den Stand gesetzt, meine Pflicht gegen sie zu erfüllen."

Mit dem Gefühl treu erfüllter Mutterpflicht konnte die Directrice von der Lebensbühne scheiden, begleitet vom aufrichtigen Dank der Freunde der Kunst.

*) Derselbe hatte auch am Begräbnißtage am Sarge gesprochen und bei Eröffnung der ersten Vorstellungen die im Druck erschienene „Gedächtnißrede von G. F. John auf der Bühne in Königsberg gehalten am 19. Nov. 1787."

Fünfte Abtheilung.

Weitere Ausbildung des National-Theaters während der Regierungszeit Friedrich Wilhelms II.

Die Componisten F. L. Benda und Reichardt. Theater-Direktion der Geschwister Schuch.

Wie im Anfange der vorigen Abtheilung Lessing's „Hamburgische Dramaturgie" besprochen wurde, so möge hier zuerst auf Engel's „Ideen zu einer Mimik" *) verwiesen werden. Lessing und Engel waren Freunde, beide schrieben „nie ohne Mühe" und verpflichteten sich um so mehr durch jede Schrift zu aufrichtigem Dank. Von Engels Mimik wurden sogleich bei ihrem Erscheinen in Königsberg neun Exemplare bestellt, die nicht ohne Interesse aufgenommen, auch von Schauspielern werden gelesen seyn, um so mehr als im „Königsbergschen Theaterjournal" schon drei Jahre vorher das Werk in Aussicht gestellt wurde. Die polternde Bravour, durch die damals, als das zweibändige Buch 1785 ans Licht trat, mancher Schauspieler imponirte, veranlaßte Engeln wohl, dem Wesen durch Anempfehlung einer seelenvollen Mimik zu begegnen. Das Klappern des Handwerks gefiel ihm nicht und er tadelt in den „Zwillingen" beim Guelpho, daß man ihn aus Abscheu vor seinem eignen Anblick den Spiegel zertrümmern, bei der „Ariadne", daß man sie „sobald sie von der Göttin des Felsens ihr trauriges Schicksal erfährt, mit der ganzen Länge ihres Körpers hinschlagen" sieht, „gewisse Medeen, die ihr Gebärdenspiel bis zum Abscheulichen treiben und ein Geschrei vollführen,

*) Der Verf. konnte aus Löwens „Kurz gefaßten Grundsätzen von der Beredsamkeit des Leibes. Hamburg 1758." nichts entnehmen. — Ein „Grundriß der körperlichen Beredsamkeit" kam erst später, in Hamburg 1792, heraus.

daß man sich die Ohren verstopfen mögte." Ob es auch wahr und natürlich seyn mag, so wird man nach Engel durch solche Wahrheit eben aus der Illusion gerissen, die der Schauspieler zuwege bringen will. „Ausdrücken, sagt er, sollen seine Bewegungen immer, nur sollen sie gemäßigt, gesetzt seyn." Der Spielende thue übel daran, wenn er als ein Verscheidender das Bild des Sterbens von Schlüters Todeslarven entlehne, er soll vielmehr, wie J. E. Schlegel das schon vorschreibt, „sich selbst eine Art des Todes schaffen, die sich jedermann wünschen mögte und die niemand erhält." Demnach ist das Wahre dem Schönen unterzuordnen und es müssen Gebärden, die weniger Seelensprache als Aeußerungen körperlichen Schmerzes sind, besonders gemäßigt werden.

Engel ist fern davon, allgemeine Schönheitsregeln aufzustellen, wie ehemals die Tanzmeister sie vormachten, oder Vorschriften auf die Physiognomik der Maler Lebrün, Lairesse zu impfen. Nicht im Allgemeinen lehrt er den Zornigen, den Trunkenen darstellen, sondern wie der Spielende in einem bestimmten Moment seinen Zorn, seine Unzurechnungsfähigkeit zu äußern habe in jedem Blick, in jeder Bewegung*). Engel hegte Vorliebe für Babo's „Otto von Wittelsbach" (sein Ideal in dieser Rolle war in Berlin Scholz, Schröder hielt Fleck für bedeutender) ein Trauerspiel, in dem er selbst Veränderungen behufs der Bühne traf**). Unter den Helden, die in der Mimik hie und da genannt werden, steht Otto vornean, die zweite Stelle nehmen Odoardo, Lear, Hamlet ein. Eine Szene des „Otto von Wittelsbach" ist durch vier Bilder illustrirt. Friedrich von Reuß liest dem Otto den Uriasbrief vor, den dieser vom Kaiser empfangen:

Nun, les't diesen Brief, Ritter Fritz.

Beide sitzen an einem Tisch. Otto sieht theilnamlos vor sich hin, seine Hände ruhen unthätig, da des Kaisers Titel vorgelesen werden. Aber er erhebt sich ein wenig und rückt dem Lesenden näher. Er wird aufmerksam, wenn er auch noch nicht den Kopf

*) Garrik tadelte an einem Schauspieler, der einen Trunkenen darstellte, daß sein linker Fuß nüchtern sey.

**) Babo „Schauspiele" Berlin 1793: Hier dankt ihm der Dichter im Allgemeinenfür manche Verbesserung. Otto von Wittelsbach erschien zuerst 1783.

dreht, seine Hände sind in ausdrucksvoller Bewegung, wenn sie auch mehr noch spielen als dräuen.

Steht's so da?

Heftig wendet er aufstehend sich zu ihm hin, er schaut ihn prüfend an, seine rechte Hand ruht auf des Freundes linker Schulter, indem er die linke auf den Tisch stemmt.

Der Kaiser las andere Worte.
„Zugleich wird aber der Herzog in Polen insgeheim verwarnt" u. s. w.

Otto erhebt sich noch mehr von dem Sitz, außer sich starrt er in den Brief, er umschlingt ihn mit der Rechten und ballt die Linke.

Neben der körperlichen Beredtsamkeit stellt Engel auch seine Betrachtungen über das Nüanzirende und Malende der Sprache an. „Eben der langsame, bei jedem Merkmal verweilende Ideengang, sagt er, welcher Schritt und Händespiel im Affekt der Bewunderung so gehalten, so feierlich macht; eben dieser Ideengang zieht und dehnt auch jeden einzelnen Ton und schleift und bindet Wort an Wort, Sylbe an Sylbe." „Die Bewunderung spricht immer in tiefern Tönen, der Zorn, wie gerne pfeift er in die höhern Töne hinein." In der Zusammenstimmung der Spielenden, jedes Einzelnen und Aller, die ein poetisches Gemälde uns vorführen, fand Engel das Wahre der Darstellung und die Darstellung des Wahren. „So wie die einzelne Rolle, sagt er, in das Ganze des Stückes, eben so muß man die einzelnen Szenen in das Ganze der Rolle hineindenken." Nicht einmal Mittelmäßiges kann geleistet werden, wenn der Schauspieler sich einer Unterordnung schämt, nur für sich allein glänzen, nur für seine Person beklatscht seyn will.

Die „Ideen zu einer Mimik" dürften noch für unsere Zeit anregend und fruchtbar seyn, wenn nicht Engel zu viel auf bestimmte Persönlichkeiten der Berliner Bühne Rücksicht genommen und, was noch übler, Stücke durchmustert hätte, die mit sehr geringer Ausnahme längst vom Repertoir gewichen sind. Auffallender Weise wird durchaus nicht in Erwägung gebracht, wie der Schauspieler die nothwendigen Verstöße wider die Wahrheit aus-

zugleichen habe. Er muß gegen das Publikum gewendet sprechen, während sein Blick auf den Mitspielenden geheftet seyn sollte, er muß einer theatralisch-conventionellen Sitte huldigen, anstatt der natürlichen Regel des Lebens zu folgen *), er muß, obgleich Engel sagt: „die Zuschauer sind für die handelnden Personen schlechterdings nicht gegenwärtig, nicht in der Welt" oder nach Diderot's Vorschrift: „man muß spielen, als wenn der Vorhang gar nicht aufgezogen wäre", dennoch über die Auffassung mancher Dinge sich mit den Zuschauern verständigen, dahin gehört das Bei-Seite-sprechen, das Nicht-gesehn-werden. Ferner muß er, da die Uebergänge aus einer Empfindung zu der andern auf der Bühne ungleich schneller sind als im Leben, im Ausdruck mit gutem Bedacht übertreiben, die Farben zu stark auftragen, weßhalb es kömmt, daß ein Gemälde nach einer scenischen Vorstellung ein fratzenhaftes Ansehn hat, dagegen die Uebertragung eines Gemäldes auf die lebendige Plastik diese als matt erscheinen läßt.

Grüner, eines der bekannteren Mitglieder der Schuchischen Bühne, der neben Gedichten und Dramen auch dramaturgische Aufsätze schrieb, hatte, wie aus diesen deutlich erhellt, viel von Engel gelernt. Ueber das Thema: „Kunst und Natur in Beziehung auf die Schaubühne" spricht er sich folgender Maaßen aus **):

„Wenn es der Frage gilt — was ist Natur? so fällt uns stets Lessing und sein theatralisches Vermächtniß an einen bekannten Schauspieler ein:

Kunst und Natur
Sey auf der Bühne Eines nur,
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur und Kunst gehandelt.

Nur die Wahrheit gefällt und rührt! Wenn der Zuschauer nicht dahin gebracht wird, zu glauben — er sey bei der Handlung zugegen, so ist weder die dichterische Vollkommenheit eines Stücks noch die natürlich künstliche Darstellung denkbar. Wenn von und über Natur zum Behuf der Bühne gesprochen wird, so

*) „Ist nicht unter allen Sachen des Geschmacks das Theater diejenige, auf welche Verabredung und Convenzion den meisten Einfluß hatten?" heißt es in der Vorrede zum „Mönch vom Carmel."

**) Preußisches Archiv. August 1795. S. 438.

kann nur immer von der Natur die Rede seyn, die von der Bildung und Kunst ausgeht. Natur ohne Kunst scheint einer Glocke zu gleichen, der es zum Tönen und Anschlagen an einem Klöppel fehlt. — Es ist ein großer Irrthum zu glauben, daß Erfahrung erst Natur auf der Bühne lehre. Die Erfahrung spielt bloß die Stelle des beobachtenden Freundes oder Vertrauten, sie macht den Darsteller weise, aber sie bewirkt deßhalb noch keine wahrhaft natürliche Darstellung. Derjenige, der bloß natürliche Darstellungen ohne Kunststempel liefert, kann höchstens ein mechanischer Handlanger der Mutter Natur, nie ein Künstler heißen. Natur auf der Bühne besteht in der großen Kunst oder Manier, keine Manier zu haben. Der darstellende Künstler muß in dem völligen Bewußtseyn seines getäuschten Zustandes zu täuschen wissen und so auch auf die Zuschauer und Zuhörer wirken. Die rohe Natur bewirkt dies Bewußtseyn nicht. Rohe Naturzeichnungen ohne Beihülfe der Kunst erregen Ekel. Sie sind der Unanständigkeit untergeordnet, folglich gegen den Geist der Bühne. Ferner bemerkt er: „Leicht, sehr leicht verfallen die Darsteller bei der Zeichnung des Wahnsinns in Extreme und geben uns Spaß statt Vernunft mangelndes Leiden. Wir müssen aufrichtig gestehn, daß wir wenig Verdienst darin finden, das höchste Elend der Menschheit, den Wahnsinn auf die Bühne zu bringen *). Als Belustigung scheint uns ein solch Beginnen moralisches Verbrechen, wie in dem Singspiel (von Dittersdorff) die Liebe im Narrenhause, wo eine geistvolle Composition an ein elendes Machwerk verschwendet ist."

In Engels Mimik wird nicht vom Sprechen der Verse gehandelt, in wieweit sie durchgehört oder nur mit rythmischem Anklang vorgetragen werden müssen. Dies hat darin seinen Grund,

*) Grüner wollte hier wohl an Ophelia und Lear erinnert haben, ohne Shakspear zu nennen. Wenn seine Tragödien jetzt auch weniger die Szene verherrlichten als vorher, so gelten sie doch fortan den denkenden Künstlern für die Schule zur richtigen Steigerung der Empfindung und des Ausdrucks. In den „Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst." Leipz. 1797. wird die Analyse einer komischen und einer tragischen Rolle gegeben, in der des Falstaff und Hamlet. Schröder in Hamburg war willens, alle seine Schauspieler, wenn Gestalt und Befähigung nicht geradezu dem widerspäche, einmal als Hamlet auftreten zu lassen.

daß Engel keinem versifizirten Drama das Bürgerrecht zuerkennen wollte.

Die Theater-Directionen, mit Ausnahme einer, unterschrieben Engels Wort in Betreff der versifizirten Stücke, obgleich sechs Jahre vor seiner Mimik Lessings „Nathan" 1779 erschienen war, (die Darstellung desselben blieb lange ein unbelohnender Versuch) und zwei Jahre nachher Schiller's „Don Carlos" 1787 herauskam. Wenn Engel auch die Tragödien der Griechen unerreichbar nennt, so meint er doch, sie hätten noch einen Schritt zur Vollendung vor sich gehabt, wenn sie „statt des nur Bessern das Beste, statt des mehr prosaischen Sylbenmaaßes, die Prosa selbst würden genommen haben." Der Vers führt nach ihm zu einer dem Schauspiel widerstrebenden Einförmigkeit. „Jedes Versmaaß ist Nachahmung eines gewissen eignen Ideenganges, entspricht also einer gewissen besondern Art von Empfindung, von Stimmung der Seele." Aber bei der dramatischen Kunst, bei der, während der Epiker in seiner eignen Person erscheint, der Dichter sich verbirgt, soll die Seele nicht in eine eigene Empfindung eingewiegt, sondern „durch eine ganze Mannichfaltigkeit von Empfindungen durchgeführt werden" *).

Wie wechselnd die Ansichten in der theatralischen Kunst sind, lehrt die Frage, ob Verskomödie, ob keine? die in kurzen Zeiträumen bald entschieden bejaht, bald verneint wurde. Schiller mußte seinen „Don Carlos" in Prosa umsetzen, damit er in Leipzig zur Darstellung kommen konnte, und Reinbeck unternahm es den „Fiesco" in Jamben umzuschmelzen, um das Trauerspiel bühnengerecht zu machen. In Königsberg sagte man in Bezug darauf, daß Verse manchen Dichter zur Weitläuftigkeit verleiten, als 1765 Weiße's „Crispus" aufgeführt wurde: „In Versen

*) Engel II. 159—161. wo er von den Uebelständen der Versification spricht, sagt, es liege „im Ideal des Drama die Prosa." Man bemerke, daß Numerus der Rede und Stimmung der Seele in dem genausten Zusammenhange stehe, daß eine gewisse bestimmte Folge von Füßen auf eine gewisse bestimmte Empfindung hinführe. Wenn der dramatische Dichter durchweg versifizirt, so wird er oft durch bedeutenden Ton bei unbedeutendem Inhalt beleidigen, wenn nicht durchweg, so wird doch immer von der Prosa zum Verse ein Sprung seyn.

und fünf Akten — mit den verfluchten Versen und verfluchten fünf Akten!"

Alles Dramatische, was aufgezeichnet und gelernt wurde, war in alter Zeit in Versen, bis die englischen Comödianten in Prosa höhere Poesie verkündeten, als man sie bis dahin in den Reimen vernommen hatte. Das gelehrte Pathos bekannte sich aber nach wie vor zum gereimten Verse und in Alexandrinern wurden die Tragödien von Racine und Sophokles übertragen. Das Wahrscheinlichkeitsprincip, das Gottsched durchgeführt wissen wollte, war Grund, daß er gegen das Ende seiner Tage an Versen auf der Bühne Anstoß nahm. Er wollte J. E. Schlegel überreden, seine „Electra" in Prosa aufzulösen. Dieser, der in mehrfacher Weise sich zu einem unabhängigen, richtigen Urtheil erhob, war nicht der Ansicht und fand sich vielmehr veranlaßt, eine Abhandlung gegen eine Abhandlung: „Beweis, daß eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne" zu schreiben und dagegen zu eifern, daß man für die Nachahmung des Natürlichen eine so weite Ausdehnung verlange. „Es giebt kein Kunstwerk von keiner Gattung, sagt Schlegel, das nicht die eine oder die andere Unwahrscheinlichkeit hätte. Volle Wahrheit der Natur fordert niemand, so gar beleidigt sie den guten Geschmack. Nun ist aber die Versification ein Mittel, die Nachahmung des Lebens gegen das wirkliche Leben abzusetzen" *). Noch ehe „Hamlet" auf den deutschen Bühnen siegprangte, war man auf die Vorzüge des Versmaaßes in den Tragödien Shakspears und seiner Zeitgenossen aufmerksam geworden und wollte in Stelle der einförmigen Alexandriner voll gravitätischer Gespreiztheit den fünffüßigen Jambus setzen, der ohne Reime durch das Abwechselnde der Ruhepunkte Leichtigkeit mit Mannichfaltigkeit verbindet. Dunkel ist es, welcher deutsche Dichter es zuerst versuchte, wahrscheinlich der Sachse v. Brawe, und zwar in den fünfziger Jahren, da er 1758 starb. „Er nahm zu seinem Versmaaß die reimlosen Jamben, ehe sie noch von unsern Kunstrichtern empfohlen worden wären" heißt es in der Vorrede seines erst 1768 gedruckten „Brutus". Früher wurden bereits andere Stücke in fünffüßigen Jamben gelesen. J. H. Schle-

*) In J. E. Schlegels Werken Bd. III.: „Schreiben über die Comödie in Versen. Von der Nachahmung. Von der Unähnlichkeit in der Nachahmung."

gel, der Bruder des früher genannten Dramatikers, gab Thomsons „Sophonisbe" Kopenhagen und Leipzig 1764, ebenso Stücke von Young und Crebillon „in diesem Sylbenmaaße der Engländer" heraus, mit der Bemerkung, es gewinne „in Deutschland mehr und mehr Beifall, da man die vorzüglichste Bequemlichkeit desselben zur dramatischen Declamation erkenne." Im J. 1764 findet man in Weiße's „Beytrag zum deutschen Theater" das Trauerspiel: „Die Befreiung von Theben." Er habe, sagt er, einen wo nicht neuen, doch weniger gewöhnlichen Weg durch das fünffüßige Versmaaß und die Weglassung der Reime gewählt. Die Kunstrichter haben schon längst die deutschen Schriftsteller dazu aufgemuntert." Im J. 1766 erschien sein „Atreus und Thyest." Wie bei J. H. Schlegel nimmt man auch hier zwischen den zehnsylbigen viele eilfsylbige Verse wahr. In der „Selbstbiographie" berichtet Weiße*): „Vielleicht weil die Befreiung von Theben eines der ersten deutschen Trauerspiele in diesem Sylbenmaaße war, ist sie nicht aufs Theater gekommen, da im Gegentheil Atreus und Thyest in Hamburg, in Leipzig und anderwärts mit Beifall gegeben worden ist. Ein Trauerspiel „Atreus und Thyest" wurde in Hamburg schon 1759 aufgeführt**), war es dasselbe? wenn das, so könnte die Entstehung der „Befreiung Thebens" mit Brawe's „Brutus" in dieselbe Zeit fallen.

Die neue Form war für die Tragödie ein Hinderniß, auf die Bühne zu bringen. Wurden „Atreus und Thyest" in Hamburg, „Brutus" in Wien dargestellt, so sind dies vereinzelte Erscheinungen, die bald ganz verschwinden. Als Lessing mit Diderot durchgedrungen war, als er seine „Emilie Galotti" gedichtet hatte, unterschrieb man Diderots Regeln, sowohl die, daß man nicht „die häusliche Tragödie in Versen schreiben könnte" als die „daß eine Tragödie in Prosa eben so wohl ein Gedicht ist als eine Tragödie in Versen." Und lange währte es, ehe die Verse wieder auf der Bühne zur Geltung kamen. Denn als Lessing selbst von der Regel abwich, stand noch lange nach seinem Tode der „Nathan" als ein esoterisches Beispiel da.

Der Freiherr Heribert v. Dalberg, Intendant der Man-

*) S. 102.
**) Meyer Schröder II. II. S. 53.

heimer Bühne, ließ 1786 ein dramatisches Gedicht in fünffüßigen Versen aufführen, „Der Mönch vom Carmel", das er selbst nach Cumberland geschrieben hatte. Iffland spielte die Hauptrolle und ihm zur Seite standen Beck und Beil; demnach war am glücklichen Erfolg nicht zu zweifeln und eine Schauspielerin konnte den Epilog mit den Zeilen schließen:

Verehrungswürdige Ihr habt entschieden —
Mag noch ästhetische Beredsamkeit
Den Vers im deutschen Trauerspiel verbieten? *)

Dem gedruckten Stück 1787 ist ein Schreiben an Gotter vorgesetzt, in dem der Verfasser das Wagniß entschuldigt, der Auctorität eines Engel entgegengetreten zu seyn. „Seit der Zeit, schreibt er, als mir die Führung der Bühne anvertraut ist, bestätigt es sich, daß das Publikum bei der Vorstellung eines Schauspiels in gebundener Rede anhaltend aufmerksamer und feierlicher als gewöhnlich gestimmt ist. Der Grund davon liegt wohl in der Natur des Rythmus selbst."

Durch den Vers wird in dem Drama weniger Einförmigkeit, als Einheit hervorgebracht. Die gebundene Sprache ist zugleich eine bindende und hilft dem dramatischen Werk die Abrundung geben, die es mehr als jede andere poetische Kunstform erheischt. Da das Schauspiel für die Unterhaltung eines Abends berechnet ist, so ist es übersichtlicher als Epos und Roman, so fallen Ungleichmäßigkeiten greller auf als im Epos und Roman. Und nur, wenn der Bau regelrecht angeordnet ist, ohne Verstöße gegen das Ebenmaaß, kann der Alles zusammenhaltende Schlußstein mit Sicherheit eingesetzt werden. Bei der dramatischen Composition heißt es ganz insbesondere: Ende gut — Alles gut.

Die fünffüßigen Jamben leisten, was nur der dramatische Dichter verlangt, indem sie eben so sich zur hymnenartigen Prachtfülle erheben können, als sich bequem an den Conversationston anschmiegen, so daß sie der prosaischen Ausdrucksweise des Prosaischen nicht entgegenstehn. Bei dem wechselnden Ruhepunkt und der dadurch entstehenden großen Mannichfaltigkeit des Vers-

*) Da „der Mönch vom Carmel" weder in Manheim noch in Hamburg, wo er imselben Jahre zur Aufführung kam, lebhafte Theilnahme wecken konnte, so schadete nur das Unternehmen der guten Sache, die es verfocht.

baues wird durch Einmischung ungebundener Partien das Gefüge nicht wesentlich entstellt.

Ein Schriftsteller im vorigen Jahrhundert behauptete, die Deutschen müßten, um zu der einfachen Form des Drama zu gelangen, erst „durch Verzerrungen den Weg der wilden Phantasie gehn." Die von den Kunstrichtern ersehnte Mäßigung wurde herbeigeführt zugleich durch die Anweisung zum gehaltenen Spiel auf der Bühne, wie sie Engel's Mimik gab, und durch die Wiedereinführung des Verses in die höhere dramatische Sprache.

Goethe und Schiller hatten aber die Elemente durch die Frühlingsstürme ihres Genius in zu heftige Wallung gesetzt, als daß sie sie sogleich wieder zur Spiegelfläche hätten ebnen können. Noch lange währte die Periode, die nach einem Stück von Klinger vom Jahre 1776 „Sturm und Drang" (in welchem wir durch leidenschaftliche Erbitterung die Gemüther zu tödtlicher Feindschaft erregt sehn) die Sturm- und Drang-Periode genannt wurde *).

Durch die Ritterschauspiele wurden die Verstragödien lange überschrien. Der Philosoph Hamann hatte, da er Goethes erstes Trauerspiel 1774 gelesen, es verkündigt: „Der Name seines Götzen wird wohl ein Omen für unsern theatralischen Geschmack seyn." Und wenn der Dichter, nach A. W. v. Schlegel, im Götz „durch die That gegen allen willkührlichen Regelzwang" protestirte, so ward das Wesen in den Arbeiten der Nachfolger zur Unthat gestempelt durch brutale Rohheit. Der Ruhm, der den in Versen abgefaßten Dramen zu Theil wurde, wurde ihnen lange nur von Freunden und Recensenten gespendet, die außerhalb der Bühne standen. Sie schienen nur für den Leser und nicht den Darsteller geschrieben zu seyn. Im Theater glaubte man nach Ab-

*) Von allem Zwange sahen sich die Schriftster entfesselt, denen Lessings Gemessenheit als unbequem erschien. In der Vorrede zum „Caspar der Thorringer" bekennt der Verfasser den Gegnern zum Spott: „alle Fehler Shakspears und Goethes" zu besitzen. Ein anderer Dramatiker vom J. 1785 sagt: Es hat „Herr v. Goethe schon dadurch unserer Bühne einen wesentlichen Vortheil verschafft, daß er es wagte, nicht à la Lessing zu dialogisiren, zu einer Zeit, wo dessen Dialog als ausschließendes Muster galt und unsere Kunstrichter empfahlen, die Unterredner fleißig die letzten Worte wiederholen zu lassen, weil es Lessing thue."

werfung der Alexandriner-Galla glücklich die Natürlichkeits-Periode errungen zu haben. Man freute sich dessen um so mehr, als es nur kräftiger Gliedmaaßen und einer starken Lunge bedurfte, um auf effectvolle Weise das Bild der vaterländischen Reckenzeit hervorzurufen. Man fürchtete mit Recht, daß die gebundene Sprache von dem stürmischen Wirken nach außenhin zur stillen Reflexion zurückführen würde.

Weniger dadurch, daß er vom Schauplatz aus der Religionsfreiheit das Wort redete, als daß er dieses in Jamben vortrug, hatte es Lessing verschuldet, daß er starb, ohne sein erhabendstes Werk dargestellt zu sehn. „Noch kenne ich keinen Ort in Deutschland, sagte er, wo dieses Stück schon jetzt aufgeführt werden könne, aber Heil und Glück dem, wo es zuerst aufgeführt wird.“ Die Bühnen wetteiferten nicht, den Preis zu erringen. Vier Jahre nach der Abfassung und zwei nach Lessings Tode, wagte sich in Berlin Döbbelin an den „Nathan den Weisen“ 1783 und übernahm die Titelrolle. Dem Ulfospieler mogte die einfache Vortragsweise und das einfache Costüm wohl übel genug stehn, woher es wahrscheinlich kam, daß die erste Vorstellung vor einem mäßig besetzten und die dritte vor einem leeren Hause gegeben wurde. Der Nathan, obgleich wie „aus Schröders Seele geschrieben“ kam in Hamburg erst 1803, da er nicht Director war, zur Aufführung und er begnügte sich 1779 damit, das Trauerspiel vor einem auserwählten Kreise vorzulesen und bei einem Karnaval einen Aufzug mit den Charakteren des „Nathan“ anzuordnen.

Noch bedeutend später kam der Nathan auf das Theater in Danzig und in Königsberg. Merkwürdig ist es, daß der Prof. v. Baczko, der oft in seiner Geschichte, obgleich Katholik, sich gegen starres Priesterthum erklärt, vor dem Stück warnte und der Staatslehrer Kraus, keinen schädlichen Einfluß fürchtend, die In-Szene-Setzung mit bewirkte.

v. Baczko schrieb in der Kanterschen Zeitung vom 18. Mai 1780: „Der Verfasser hat seine Arbeit ein dramatisches Gedicht genannt, vielleicht weil er es einsah, daß dieses Stück nicht für die Schaubühne abgefaßt sey. Die Unregelmäßigkeit ist keineswegs die Ursache davon, nur dürfte der Inhalt nicht für die Bühne

paßlich seyn. — Das Ganze gleicht einem Garten, wo keine unnütze Blume bloß das Auge reizt, überall sind fruchtbringende, nützliche Gewächse, doch läugne ich es auch nicht, daß manche dieser Gewächse wohl nur officinel nützlich sein dürften, denn da ist es auch Gift. — Die Charaktere sind durchgehend neu. Das Edle, Feste des sich immer gleich bleibenden Nathan, das feurig Gutherzige des offnen Saladins, die fromme Einfalt des Bonafides und dann die weiblichen Charaktere, wie herrlich sind sie nicht durchgängig ausgemalt! Vorzüglich aber hat mich der Charakter des Tempelherrn eingenommen *). Alle Charaktere sind gut, den einzigen Patriarchen ausgenommen. Dieses könnte vielleicht seinen Schaden haben. Derjenige, der sich oft nicht stark genug fühlt, als Christ in allen Fällen zu handeln, könnte glauben, daß es als bloßer Mensch leichter sey. Wahre Ehrfurcht und Zuneigung für den trefflichen erhabenen Verfasser erzeugt oft in meiner Seele den Wunsch, den Lavater für Mendelssohn that. Ja — sicher würde meine Freude in einer bessern Welt noch vollkommner werden, wenn ich dereinst gemeinschaftlich mit ihm anbeten mögte, Jesum den Gekreuzigten!"

In Neufahrwasser bei Danzig wurden auf einer Schulbühne Szenen aus dem Nathan dargestellt. In Neufahrwasser bestand von 1793 ab eine Schule, die eigens für Offiziersöhne bestimmt war. Zu ihr gehörte ein Theater, auf dem bisweilen auch Mädchen auftraten, wie Maria Mnioch, geb. Schmidt; sie war eine fü Poesie zart empfindende Seele, die 1797 erst 20 Jahre alt von diesem Leben schied und zwar in Warschau, wo ihr Mann bei der südostpreußischen Regierung angestellt war. In den Blättern, die ihre schriftstellerischen Versuche enthalten, liest man, daß man in jener Schule zu den declamatorisch-szenischen Uebungen Szenen aus Nathan wählte und daß Fichte, der sich damals in Danzig aufgehalten, „mit freundlichem Interesse" Zuschauer gewesen wäre **).

*) Er machte hier auf die Feinheit aufmerksam, daß, wenn man nach dem, was von Assad andeutungsweise mitgetheilt wird, sich den Charakter des Jünglings entwerfen wolle, der Tempelherr vor uns stehe.

**) Zerstreute Blätter beschrieben von Maria Mnioch, gesammelt von F. J. Mnioch, Görlitz 1800 (oder 1821, die beiden Auflagen unterscheiden sich nur durch das Titelblatt) S. 227.

Auf dem öffentlichen Theater in Danzig und in Königsberg, dort etwas früher als hier, wurde im Nov. 1806 Lessings „Nathan" dargestellt. In Königsberg wohnte den Proben Christian Jac. Kraus (er docirte zwischen 1781—1807) mit leitendem Rathe bei. Bei seinem beweglichen Geist, bei seiner wissenschaftlichen Regsamkeit hatte das Außergewöhnliche oft für ihn etwas Anziehendes und so nahm er nicht Anstand auf eine an ihn ergangene Aufforderung den Regisseur abzugeben. Er zählte diese Mühwaltung mit der Abfassung einer Probepredigt für einen Kandidaten und mit der Composition einer Anglaise zu einer Hochzeitsfeier zu den „drei sonderbarsten Scharwerken" seiner dienstbeflissenen Thätigkeit *).

Von der Hoffnung eines glückgekrönten Erfolgs begeistert, schrieb Schiller am „Don Carlos" und schrieb 1784 an Dalberg: „Es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem Karlos so viel Würde und Glanz geben wird." Es war damals noch ein Traum und Schiller mußte das Trauerspiel selbst von Glanz entkleiden, das poetische Gebilde mit Prosa verhängen, als der Schauspieler Reinecke 1787 zuerst das Trauerspiel in Leipzig zur Darstellung brachte. Auch in Berlin und Hamburg schämte sich „Don Carlos" seiner poetischen Herkunft als er imselben Jahre über die Bühne schritt. Königsberg und Danzig, die ihn sehr spät empfingen, lernten ihn nicht anders kennen als er geboboren war.

Ein günstigerer Stern erschien dem „Wallenstein", der seinen drei Theilen nach nicht umgestaltet und nicht verkürzt 1798 und 1799 zuerst in Weimar dargestellt wurde. Es hielt schwer den Schauspielern das Sprechen der Jamben einzuüben und man ging damit um, Schrödern aus Hamburg nach Weimar einzuladen, damit er die Hauptrolle übernähme **). Der Weimaranischen Bühne folgten nicht die übrigen. In Berlin, wo Merkel die

*) Voigt das Leben des Prof. Kraus S. 443. — 1842 wurde der Nathan in Constantinopel von einer neugriechischen Truppe gegeben und mit großem Beifall.

**) Riemer Briefe von und an Goethe S. 62. Goethe schreibt: Die Rolle des Wallenstein „von ihm spielen zu sehen, wäre, glaube ich, das Höchste, was man auf dem deutschen Theater erleben kann."

„Piccolomini", weil sie nicht in sich abgeschlossen sind, ein Ungeheuer schalt*), meinte man befugt zu seyn, in „Wallensteins Tod" dem Publikum einen Tronk hinzustellen, indem man die beiden ersten Akte wegließ. Fleck war ein unvergleichlicher Wallenstein. In der Weise gab man das Trauerspiel seitdem beinahe überall. Schiller erlebte nicht die Aufführung des Wallensteins in Hamburg, der hier erst 1805 an zwei Abenden mit dem Lager und den Piccolomini gegeben wurde**). Königsberg sah die Trilogie schon in den Jahren 1803 und 4.

Erst da Schiller mit seinen drei Frauentragödien „Maria Stuart", „Jungfrau von Orleans" und „Braut von Messina" auftrat, wurden die Bühnen des ein helles, neues Leben verbreitenden Genius inne, an dessen unvergänglicher Fackel sie sofort ihr kleines Licht anzuzünden sich beeiferten, sobald nur die Mittel einigermaaßen der hohen Aufgabe entsprachen.

Die erwähnte Sturm- und Drangperiode wurde durch die Soldatenstücke, die als Nachzügler der „Minna von Barnhelm" es im Spektakel versuchten, zunächst herbeigeführt. K. G. Lessing im Leben seines Bruders sagt***): „Was nur im Militairstande vorkommen kann, hat man nachher auf der Bühne gesehn: Kriegs- und Standrecht, Archebusiren und Ehrlichmachen, Spießruthen und Prügel, Trommel und Pfeifen, Insubordination und Desertion, Marquetender und Spione. Eine Theatergarderobe glich nun einer Montirungskammer und in der Stadt, wo keine Besatzung war, konnte manche Truppe ihre gangbarsten Stücke nicht aufführen." Solchem „militärischen Unfuge" konnte nicht so leicht gesteuert werden. Als die Schauspiele von Stephanie ihre Anziehungskraft verloren, Möllers Waltron schon zu den älteren Stücken gehörte, schrieb ein anderer Schauspieler Arresto „die Soldaten", die ungeachtet ungünstiger Anzeigen gefielen †). —

*) So ward auch, wie erzählt ist, Goethe's Götz genannt.

**) Das Gastspiel Ifflands gab die Veranlassung.

***) Theil 1. S. 240.

†) Schon die Vorrede bekundet den Geist des Stückes. Er, der die Soldaten ins Feld rücken läßt, der gekränkte Schriftsteller ruft: „Der bescheidene, billige Kritiker, ihm erzeigt Hochachtung, die gemeinen Tadler sind Banditen, diese schießt todt!"

Noch betäubender als die Säbel und Gewehre wirkten aber die Ritterschwerter und Helme, die Götzens eiserner Arm in unübersehlicher Zahl in Bewegung setzte. Carnier, lange Schauspieler in Danzig und Königsberg, schildert das Treiben, als er vordem Mitglied eines Theaters in Wien war, in folgender Weise: „Wir kamen fast gar nicht aus der Rüstung. Heute schlug sich Albrecht um seine Gemahlin; morgen ließ der strenge Ludwig die seinige durch einen Scharfrichter tödten. Nun spukte Heinz von Stein in seinen Felslöchern, jetzt würgte Ludwig der Baier im Schlachtfelde; gestern sah man in Torrings Gewölbe Alwigs Schatten erscheinen und heute erschallte des Wittelsbachers gräßliches: Kaisermord! Risbeck's Bemerkung: die tragische Wuth, welche in Deutschland herrsche, sollte einen glauben machen, die deutsche Nazion bestände aus lauter Mördern, Scharfrichtern, Vater- und Brudermördern u. s. w. bestätigte sich im ausgedehntesten Verstande. Ja — diese Chevalleriemanie ging so weit, daß unser Balletmeister eine Philippine Welserin von Augsburg verfertigte und nun bekam unser Theater in Wien den Namen des turnierfähigen.“

Wie die Schriftsteller für die Erschütterung selbst der nervenstarken Zuschauer sorgten, geht, um ein Beispiel anzuführen, aus einem Klingern fälschlich zugeschriebenen Trauerspiel hervor, das zwei Jahre nach Götz erschien*). Es heißt: „Otto“ und schildert im buntesten Szenenwechsel, wie ein in Bann erklärter Ritter von der Inquisition verfolgt wird, weil er Schmähungen gegen das Mönchsthum ausgestoßen haben soll.

Hungen.

Liebe Herren ich weiß nichts.

Inquisitor.

Bringt ihn zur Tortur!

Sbirren führen ihn in ein Nebenzimmer.

Hungen innen.

Jesus Maria! — — Ach ich weiß nichts — — Erbarmen, Erbarmen!

Sbirren bringen ihn ohnmächtig und erfrischen ihn.

*) Bertram hielt den „Otto. Ein Trauerspiel. Leipzig 1775,“ für eine Arbeit Klingers. Litt. u. Th.-Zeitung 1780. S. 312.

Inquisitor.

Nichts gestanden? Noch hartnäckig! Sbirren!

Hungen innen.

Jesus erbarm! (seufzt und ächzt) Oh — — sende Hülfe! Jesus Maria (dauert immer fort, nach und nach nimmt sein Schreien ab.)

Nebenzimmer eröffnet sich. Hungen auf der Folterbank in Todesangst und Verzuckungen, scheint den Geist aufzugeben. Sbirren suchen ihn zu sich zu bringen mit Erfrischungen.

Inquisitor.

Ist er todt? — Ist er todt, will ich einen Befehl ausfertigen, daß seine Güter eingezogen werden.

Maria, Hungens Weib.

Jesus, mein Mann — schneeweiß! (fällt nieder.)

Kinder schreien.

Mutter! Oh sie ist todt!

Unter den Ritterstücken nach Goethe's „Götz" stehen obenan die „Agnes Bernauerin"*) und „Otto von Wittelsbach", jene vom Grafen v. Törring, dieser vom Professor v. Babo. Von München her verbreiteten sich beide Stücke über ganz Deutschland. Törring trumpfte auf die geniale Ungebundenheit, indeß Babo einzulenken und zu einer mildern Gattung des Schauspiels sich hinzuwenden beschloß**). „Agnes Bernauerin" wurde auf der Schuchischen Bühne zuerst 1783, Otto von Wittelsbach 1788 gegeben. Im Gefolge der Nachahmungen spielt neben dem Vehmgericht das Faustrecht eine große Rolle. Daß Klappern zum Hankwerk gehört, erfuhr die Theaterkasse, die bei der Darstellung solcher Stücke sich sehr wohl stand. Die Schauspiel-Directoren und Schauspieler säumten daher nicht, dankbare Fabrikate der Art zu liefern. „Ludwig der Springer" und „Otto der Schütz" sind zwei einst gern gesehene Ritterschauspiele des Schauspielers

*) Als das Stück „so wie es abgeändert auf der Berliner Schaubühne aufgeführt worden," Berlin 1783 erschien, urtheilte das Königsberger „Raisonnirende Bücherverzeichniß": „das sicher unter die ersten Trauerspiele gehört, die Deutschland seit einigen Jahren erhalten."

**) Er versprach 1789 ein Stück zu schreiben, das sich Beifall verschaffen sollte, indem es „mehr den Verstand als die Einbildungskraft beschäftige — also keine Schlachten, Turniere, Executionen" u. s. w.

Hagemann. Zu dieser Klasse, in der das zurückschreckend Ungeheure und Grausame mit dem ritterlich Edlen, glücklich Ueberwindenden, eine rauhe Größe mit heimtückischer Geschmeidigkeit contrastirte, gehören auch Stücke, wie sie Kratter, Theaterdirector in Lemberg, schrieb. Als Babo seine „Strelitzen" hatte drukken lassen, folgte Kratter's „Mädchen von Marienburg" *) und „die Verschwörung wider Peter den Großen oder Menzikof und Natalie." Edler hält die Gegenstände der Reichsgraf v. Soden, der die Direction des Bamberger Theaters führte, wenn er neben „Ignez de Castro" den „Ernst Graf von Gleichen" uns vorführt. Als einer nicht fern stehenden Abart ist auch der Stücke Erwähnung zu thun, in denen Banditen und Räuber lärmen **).

Diese und ähnliche Schauspiele gingen häufig über die Schuchische Bühne. Die genannten Schriftsteller begnügten sich gewöhnlich, ein bestimmtes Feld in enger Begrenzung zu bebauen, denn sie sahen wohl ein, daß, wenn sie sich darüber hinaus wagten, sie kein Glück machten. Wie ihre Rollenfächer, kannten sie die Sphäre ihres poetischen Wirkens, sie wußten, wem sie als Schriftsteller nachzuspielen hatten, um den Beifall ihrer Vorgänger zu theilen.

Die Strömungen aber von allen Seiten her nahm ein Mann in sich auf, um in überschwellender Fülle in tausend Bächen und Bächlein sie wieder abzuleiten, die er bald in rythmischem Gange und bald in hohlem Brausen, bald durch reiche Fluren und bald durch unwirthbare Felsen, bald neben friedlichen Hütten und bald neben unheimlichen Raubburgen dahinfließen läßt. Wie das Ideal

*) Im „Freimüthigen 1803. S. 552. wird aus Familienpapieren, die von einem Zeitgenossen der Kathinka herrührten und bei einem Brande in Königsberg untergingen, referirt, daß sie bei einem Prediger im Marienburgschen Werder, Namens Kluge, als Magd gedient, bevor sie nach Rußland gekommen, und daß folglich nicht, wie auch Kratter angiebt, Marienburg der liefländische Ort sey.

**) An Soden schließen sich später die Theater-Directoren v. Holbein mit seinem „Fridolin", Klingemann mit den „Gegenkaisern" an. Neben „Karl XII. bei Bender" von Vulpius kam auch sein „Rinaldo Rinaldini" auf die Bühne. Ein wirksames Stück der letzten Gattung ist wie Zschokke's „Abällino" des Schauspielers Cuno „Räuber auf Maria-Kulm."

des Schauspielers darin besteht, daß er die eigne Persönlichkeit ganz und gar abzustreifen vermag, um alle Rollen zu spielen, so wollte August v. Kotzebue als Schriftsteller das Ideal eines Dramatikers aufstellen.

Als man in Sprickmanns „Schmuck", in Jünger's „Comödie aus dem Stegreif" und „Maske für Maske" (beide nach dem Französischen) in Bretzners „Räuschchen", in Schröders „Stille Wasser sind tief" (nach den Englischen) und „Der Ring oder die unglückliche Ehe durch Delicatesse" die glänzendsten Vorbilder für das heiter Gemüthliche, wahrhaft Komische zu besitzen wähnte, trat Kotzebue auf und erwies durch die elektrische Wirkung, die seine Stücke überall hervorbrachten, daß die Gattung noch eines größeren Reizes fähig sei. Ein Buchhändler sagte 1790: in der Literatur giebt es nur stets einen Liebling und dieser ist jetzt Kotzebue; ihm konnte es selbst ein Iffland nicht gleich thun. Da Kotzebue eine Zeitlang an der Spitze des Theaters in Königsberg stand, so ist eine genauere Schilderung seines Lebens und Wirkens hier nicht zu entübrigen.

Die beiden dramatischen Schriftsteller, Klinger und Kotzebue kamen in Folge der verwandtschaftlichen Verbindung zwischen den Höfen in Petersburg und in Weimar, von Weimar nach Rußland und wurden russische Staatsbürger.

Aug. Friedr. Ferdin. v. Kotzebue, 1761 geboren, empfing von seiner Mutter eine zärtliche Erziehung. Sein Oheim, der Prof. Musäus flößte ihm zuerst Neigung für die schönen Wissenschaften ein. Die berühmte Großherzogin Amalie, um den Geschmack an gewählten Schauspiel-Vorstellungen zu verbreiten, ließ das Theater wöchentlich ein Paar Mal zu unentgeltlichem Besuch öffnen, ein Vergnügen, das bei der nur periodischen Anwesenheit der Schauspieler einen um so größeren Reiz hatte. So fehlte es Kotzebue'n schon im zarten Alter nicht an Gelegenheit, das Schauspiel kennen zu lernen, das er sogar häufiger besuchte, als es die Freibillete zuließen, indem er einen verborgenen Gang entdeckte, um unter den Bänken des Orchesters ins Parterre zu dringen. Das Haupt der Schauspieler war Ekhof*) und die Bal-

*) Kotzebue behauptete, ihn zwanzig Mal als Odoardo gesehn zu haben.

lete leitete Koch, der Bruder der Charlotte Brandes *). Das Entzücken, das er im Theater empfand, begeisterte ihn zu schriftstellerischen und szenischen Versuchen. Veranlassung zu den letzten fand er in Jena, wo er auf der Universität die Rechte studirte und wo er auf einem Privattheater mitwirkte, das im Hause des Hofrath Dr. Schütz eingerichtet war. Nachdem er das Advokaten-Examen gemacht, ging er nach Petersburg, um eine Sekretärstelle beim Generalgouverneur v. Bawer anzunehmen, dem zugleich die Direction des deutschen Theaters oblag. Hier entwikkelte sich bei Kotzebue schon das eigenthümliche Anpassungstalent (dem er sonst mit mehr Glück vertraute), da er ein Trauerspiel zu Ehren Rußlands schrieb, und schon damals zogen sich die politischen Fäden durch sein poetisches Weben durch. Das Trauerspiel, das die Geschichte des falschen Demetrius zum Gegenstand hatte, konnte indeß nicht gegeben werden, da es ihn als einen edlen Mann schilderte und ein Ukas ihn als Bösewicht erklärt hatte. Kotzebue, der eine juristische Anstellung in Reval empfangen, errichtete hier ein Liebhabertheater, das bald eine seltene Blüte erreichte. Hier zeigte es sich, wie das Harmlose außer Kotzebue's Gefühlsvermögen lag und wie er es nur zum Schein pflegte, um es dann mit kaustischem Salz bis auf den Namen wegzubeizen. Da die Geistlichkeit in Reval sich vom Besuch der Bühne fern hielt, so verhöhnte er sie und brachte ein Pasquill zur Aufführung, das allgemeines Aergerniß erregte. Er gab so den Grund zur spätern Aufhebung aller Liebhabertheater in Rußland. Gemäß ärztlicher Vorschrift machte er eine Badereise nach Pyrmont. Er gewann sich hier alle Herzen und durch das Abschiedslied: „Es kann ja nicht immer so bleiben" trennte er sich von ihnen im innigsten Einverständniß, aber er stiftete seinem dortigen Aufenthalt und dem Umgange mit dem Dr. Zimmermann, dem Verfasser der Schrift: „Ueber die Einsamkeit", durch das berüchtigste aller deutschen Pasquille ein scheusliches Andenken, das in dramatischer Form scheinbar die Ehre Zimmermann's gegen seine Feinde aufrecht erhalten sollte. Zur Abfassung wurde Kotzebue nur durch seine Liebe zum Skandal bestimmt. Ein Freund hatte ihm eine Reihe Schandanekdoten schriftlich mitgetheilt

*) Vorrede in „Neue Schauspiele" von A. v. Kotzebue. Leipz. 1819.

von Personen, die jener kaum dem Namen nach gekannt. Kotzebue glaubte um so gefahrloser in der Entfernung den Lärm sich anzusehn, als das 1790 zum Druck beförderte Werklein als Autor den Namen v. Knigge an der Stirn trug. Durch die Vignette indeß wurde der Verfasser ermittelt und dieser, der in einer bei Nicolovius erschienenen Schrift mit gerichtlichem Certificat einen Menschen aus Reval vergeblich vorschob, der vergeblich in einem veröffentlichten Brief der Mutter bei Allem, was heilig, schwur, daß er an dem Gehässigen nur in so weit betheiligt sey, als er den Druck besorgt habe, konnte endlich seine Schuld nur dadurch verkleinern, daß er jenen Freund, der ihm den Stoff in flüchtiger, keineswegs zur Verbreitung bestimmten Aufzeichnung geliefert hatte, sich zu nennen zwang *). Die Kaiserin vergab dem losen Scribenten, der durch „Menschenhaß und Reue" „Die Indianer in England" sich längst eine mit Ruhm überschüttete Bahn auf allen Theatern gebrochen hatte. Nach dem Tode des k. k. Theatersecretärs Alxinger in Wien wurde ihm die erledigte Stelle angetragen. Kotzebue ging nach Wien und zog mit dahin den Schauspieler Eckardt-Koch und seine berühmtere Tochter Betty Roose, deren Gatte sich auch den ersten Heldendarstellern anreihen konnte. Hier schrieb er das melodramatische „Dorf im Gebirge." Obgleich die Einflechtung der Nationalhymne auf den Kaiser Franz nicht seine Wirkung verfehlte, so gefiel das aus bunten Bruchstücken lose zusammengeheftete Festspiel nicht, vornämlich darum nicht, da man keinen rechten Glauben an der Aufrichtigkeit seiner patriotischen Ergießungen hatte. Seine größten Gegner waren die Schauspieler, welche 13 an der Zahl wegen Willkühr und Despotie ihm den Prozeß machten, die er aber mit diplomatischer Schlagfertigkeit und übertölpelndem Witz nicht anders abführte, als einige 20 Jahre später Saphir die 13 unglücklichen Theaterdichter. Kotzebue legte indeß nach Bewilligung einer Pension die Stelle nieder und verließ Wien. Er kehrte nach Rußland zurück. Der Kaiser Paul argwöhnte, daß der Libellen-Schriftsteller als östreichscher Aufpasser zu ihm gesendet seyn möge und ließ ihn an der Grenze ergreifen und

*) (Cramer) Leben August v. Kotzebue. Nach authentischen Mittheilungen. Leipzig 1820. S. 151. fgg.

nach Sibirien bringen. So plötzlich als seine Gefangennehmung war seine Befreiung; der Kaiser las von ihm ein Schauspiel und ließ ihm nicht allein Gnade, sondern auch seltene Gunstbezeigungen angedeihen. Als Kotzebue das nutzlose Stück, dem er seine Befreiung verdankte, schrieb: „Der Leibkutscher Peters III." mogte ihm dafür der Titel eingefallen seyn, den er später einem andern Stück gab: „Wer weiß, wozu es gut ist." Mit dem Hofrathstitel geschmückt begab er sich nach Pauls Tode nach Deutschland zurück, zuerst nach Weimar. Nach dem Erfolg, den seine Stücke, lustig und traurig, gemein gehalten und hoch geschraubt, auf allen Bühnen fanden, glaubte er nun mindestens, wenn nicht über, so neben Goethe zu stehn. Schon damals hatte er die Vorempfindung von dem, was er nach 26jährigem Schriftstellerthum aussprach: „Wer trotz 26000 schmähenden Recensionen die Gunst des Publikums besitzt, der muß Verdienste haben, denn so lange währt keine Täuschung, keine Mode. Schauspiele, die in ein Dutzend fremde Sprachen übersetzt, in allen europäischen Ländern, ja in Asien und Amerika gespielt worden sind, müssen wohl allgemein ansprechen und, was allgemein anspricht, kann nicht schlecht seyn. Auch haben die solidesten kritischen Blätter in Frankreich und England mir stets Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ich bin nicht bloß ein Dichter, der, wohin er seinen Fuß in Europa gesetzt hat, überall rühmlich gekannt und mit Liebe aufgenommen, ich bin" — — Natürlich also, daß Kotzebue in seiner Vaterstadt in den engen poetischen Zirkel aufgenommen seyn wollte, zu dem Schiller und Goethe gehörten. Als der letztere ihm dies unmöglich machte, so ging all sein Sinnen dahin, den Verein künstlich zu sprengen und durch erregte Eifersucht eine Trennung zwischen den beiden Gipfeln des deutschen Parnases herbeizuführen. Schiller hatte damals gerade „die Jungfrau von Orleans" geschrieben und Kotzebue gewann eine Zahl angesehener Herren und Damen zu einer den Dichter überraschenden Apotheose. Die erhabensten Stellen der Schillerschen Gedichte sollten in einem von ihm abgefaßten Festspiel in glänzendem Costüm gesprochen werden, er selbst wollte als der Meister im Gedicht der Glocke auftreten, auf sein Weihewort sollte der Mantel der vermeintlichen Glocke fallen, die Kolossalbüste Schillers sichtbar werden und ein Genius die Dichterstirne bekränzen. Allein da schon die Einladungs-

karten zu der Vorstellung geschrieben wurden, gab die Bibliothek nicht die Büste und der Magistrat nicht den Rathssaal her und — alle Mühe war vergeblich gewesen. Die Parteien, die sich tödtlich an einander reiben sollten, vereinigten sich in Verachtung eines Hauptes. Kotzebue ließ sich nun in Berlin nieder und redigirte 1803 zusammen mit Dr. Merkel den „Freimüthigen", wo er unter Verunglimpfungen nach allen Seiten hin, übel verdeckt und mitleidig offen, sein Müthchen an Goethe kühlte, während er Schillern unbedingt lobpries. Neben Goethe waren es die Romantiker, die die Unbill bitter büßen sollten, die sie *ihm* angethan. Als die Wasserspender auf einem Karikaturbilde zum Freimüthigen stellte er sie denen gegenüber, die echten Wein schenken, und vergaß nicht den kritischen Papst, der auf seinem mit Eseln bespannten Triumphwagen die Frau von Staël führte, denn Friedrich Schlegel hatte in seinen Vorlesungen gesagt: „Wodurch anders ist der unentbehrlichste und fruchtbarste Schriftsteller des Zeitalters diesem so zum Bedürfnisse geworden, wie der angewöhnte Gebrauch eines den Augenblick verkürzenden Reizmittels, als dadurch, daß er die schwache und mitleidige Seite des Zeitalters zu fassen und sich derselben zu bemeistern wußte? Ein Schriftsteller, der in den folgenden Zeiten vielleicht merkwürdig erscheinen wird, als Beleg von dem Verfall der Sitten und des Geschmacks in dem jetzigen." Goethe, der Schlegels „Alarcos" hatte aufführen lassen, galt dem Freimüthigen als ein Beschützer der Romantiker und es wurde genau erzählt, in welcher Art derselbe „die deutschen Kleinstädter" zur Aufführung in Weimar verändert habe, um allen Anzüglichkeiten auf die Romantiker die Spitze abzubrechen. Neben den „Deutschen Kleinstädtern" machten dem beliebtesten Dramatiker jetzt „Die Kreuzfahrer" einen Namen, mit denen in großem Pomp das von Langhans erbaute Nationaltheater in Berlin eröffnet wurde. Kotzebue gab den Freimüthigen und Berlin auf und siedelte sich nach Petersburg über, dann nach Königsberg 1806, um die Materialien zu seiner preußischen Geschichte zu sammeln. Den Besitzer mehrerer handschriftlichen Chroniken, den unzugänglichen Kriegsrath Boltz stimmte er durch die überraschende Begrüßung, in ihm den gründlichsten Kenner der preußischen Geschichte zu umarmen, sich zum gefälligen Freunde um. Der Professor Hennig war ihm bei Be-

nutzung des Archivs, das dem Prof. v. Baczko verschlossen gehalten wurde, behülflich und rühmte ihm später nach, „ein klassisches Denkmal für Preußens Geschichte auf Clio's Altar niedergelegt zu haben." Den älteren Urtheilen über den Werth des Buches widersprechen neuere geradezu. Im Kreise des nach Königsberg geflüchteten Hofs befand sich der Capellmeister Himmel, der im Theater selbst die „Fanchon" dirigirte. Sie wurde beklatscht, wie der „Carolus Magnus" ausgepfiffen, so daß Kotzebue aus der Loge, an die die Studenten mit Stöcken schlugen, entweichen mußte und eine beabsichtigte Persiflage auf Jester, dem er Freundschaft heuchelte, mißlang. Kotzebue gab das dem Hauptinhalte nach politische Journal „Die Biene" heraus und in Petersburg, wohin er ging, veröffentlichte er durch dasselbe Schmähartikel auf Napoleon. Er weiß sich damit, schon damals richtige Ansichten über die politischen Verhältnisse gehabt und die glorreichen Ereignisse bewirkt zu haben, „als noch niemand wagte, den deutschen Sklavengeist zu bannen. Darüber sind mir ehrenvolle, schriftliche Zeugnisse deutscher Fürsten geworden und mein eigener Monarch hat es durch eine mir verliehene Auszeichnung anerkannt"*). Im Jahr 1814 ist Kotzebue wieder in Königsberg in der Würde eines ksr. russischen General-Consuls. Er verfaßt Schauspiele, ist Schauspiel-Director, schreibt an einem „Theaterblatt" und giebt ein „Politisches Wochenblatt" heraus. Die glänzenden Hoffnungen, die er bei der Neugestaltung des Theaters verspricht, schlagen gänzlich fehl und er muß abtreten. Die Verwunderung, die er im „Flußgott Niemen" einem Juden in den Mund legt beim Anblick des abziehenden Noch Jemands:

Potz Wunder — wie kamt ihr angezogen!
Potz Wunder — wie kehrt ihr jetzt zurück!

wurde bei ihm gleichfalls wahr. Was im Theaterblatt ihm nur in beschränktem Kreise zugestanden war, handhabt er im Wochenblatt frei und überschüttet Alles und Jedes mit giftigem Spott, um nur einen Einfall loswerden zu können; er bespricht Werke in

*) In der „Biene" rühmt er sich, Schlözers Schüler zu seyn: „Deinem Schatten schwöre ich es, nie den Verbrecher zu preisen." Die Nachwelt, meint er, „wird schaudernd meine Stimme hören, wenn auch Alles, was Clio's spielende Schwestern mir eingaben, längst verhallt ist."

allen Fächern und zeigt auch die in Königsberg erscheinenden Schulprogramme an, um selbst die Schulknaben nicht ungestraft an seiner Musterung vorübergehen zu lassen, denn seine Witzsucht bedarf der fruchtbaren Anknüpfungen und er ringt danach, Gegenstand und Widerstand zu hämischen Bemerkungen zu finden. Kotzebue ist 1816 in Petersburg und noch im selben Jahre in Weimar. Das Reformationsfest wird gefeiert und die Studentenschaft knüpft daran die viel besprochene Wartburgsfeier. Diese wird unter besonderer Begünstigung des Großherzogs von Weimar begangen und nährt den Traum von einer allgemeinen Burschenschaft, einem auf Tugend und Wissenschaft begründeten Bunde zur Erhebung des wieder deutsch gewordenen Vaterlandes. Es verlautete, daß Kotzebue in höheren Aufträgen sich in Deutschland aufhalten sollte und er mußte beim Großherzog um eine besondere Erlaubniß bitten, nachdem über den Zweck seiner Sendung Nachrichten eingeholt waren. Kotzebue schrieb das verhängnißvolle „Literarische Wochenblatt" und die gleichfalls verhängnißvollen Bülletins, worin er in confidentieller Weise über alles Neue, folgewichtig Scheinende im Bereich der Wissenschaft nach Petersburg berichtete.

Kotzebue vertauschte Weimar mit Manheim 1818. Mit verketzernder Böswilligkeit schilderte er als gefahrdrohende Erscheinungen den Geist der Jugend, die sich überhöbe *), den Geist der politischen Schriftsteller, die revolutionaire Saaten ausstreuten. Ein für den kaiserlich russischen Hof bestimmtes Bülletin kam in fremde Hände aus der des Abschreibers, in welchem durch geflissentliche Verdrehungen die in der Schriftstellerwelt vorherrschenden Ideen verdächtigt wurden **). Die „Nemesis" (Ludens Zeitschrift)

*) Mit Genugthuung zeigte er Stourdza's damals erschienene Schrift gegen die Universitäten an.

**) Krug sagt: »Wir läugnen, daß Kotzebue das je in sich gehabt und gefühlt, was man Ueberzeugung nennt.« Und Cramer S. 307: »Aus Kotzebue's Schriften kann man Zeugnisse für Alles, für demokratische und despotische Ansichten, für die Menschenrechte und für den härtesten Despotismus, für die christliche Religion und für die entschiedenste Irreligiosität, für Geistesfreiheit und die strengste Fessel des Geistesdruckes entlehnen.« Auch in den Berichten über Dinge, die er mit eigenen Augen gesehen, ist es ihm um Wahrheit nicht zu thun. In seiner Schilderung: »das merkwürdigste Jahr meines Lebens«, wird Sibirien als anmuthiger Aufenthalt beschrieben und nach den »Erinnerungen an Rom und Neapel« ist Rußland paradiesischer und südlicher als Italien.

wollte den Verfasser ergreifen und durch Entschleierung des Truggewebes ihn der Verachtung preisstellen. Kotzebue hintertrieb es durch ein erwirktes Verbot, aber umsonst, denn die Göttin „Isis“ (Okens Zeitschrift) brachte das Verhüllte zu Tage. Ein Jenenser Student C. L. Sand, der in den Freiheitskriegen in den Reihen der Freiwilligen gestanden und mit patriotischer Begeisterung das Wartburgfest gefeiert hatte, sah die Idealbilder, die seinen schwärmerischen Sinn umwebten, nach und nach zerrinnen. „Ich erkenne, schrieb er in sein Tagebuch, mein Volk für das höchste Eigenthum meines Ich's.“ Von Kotzebue's Bedeutsamkeit hatte er eine so große Vorstellung, wie keiner vor und nach ihm. „Soll die Begeisterung wieder auflohen im Lande, so muß der Verräther und Verführer der Jugend nieder.“ „Er steht gehüllt in den Mantel eines großen Dichterruhms als ein Abgott für die Hälfte Deutschlands.“ Der blöde Wahn, durch einen „Opfertod“ sein Vaterland zu retten, verhärtete den sonst weichen Jüngling dermaaßen, daß er mit schauderhaft kalter Ueberlegtheit nach Manheim reiste, um an dem alten Manne in dessen eigner Wohnung einen Meuchelmord zu begehen am 23. März 1819 *). Als Kotzebue fiel, fiel an demselben Tage die letzte Mauer des durch Feuer verzehrten Schauspielhauses in Berlin, das eine Tragödie von ihm eingeweiht hatte **). Die Leiche ward aus dem Trauerhause nach dem Schauspielhause geschafft, bis in der Frühe eines Morgens in aller Stille die Bestattung vor sich ging. Derselbe Kirchhof nahm zwei Monate später den Thäter mit abgetrenntem Haupte auf ***).

*) Carl Ludwig Sand dargestellt durch seine Tagebücher. Altenburg 1821.

**) Bei dem Wiederaufbau des Theaters in Berlin (jenes hatte nur 19 Jahre gestanden), den Schinkel bewirkte, sollte eine Mauer des eingeäscherten benutzt werden, die noch haltbar schien. Sie stürzte aber zusammen und sieben Menschen kamen um's Leben.

***) Kotzebue war ein zärtlicher Vater. Für seine Kinder schrieb er, vielleicht im Vorgefühl eines plötzlichen unvorhergesehenen Todes, in eine Brieftasche ein Gedicht ein, in dem es heißt:

Auch wenn der Tod Vernichtung wäre,
So müßtet ihr durch keine Zähre
Des Freigelass'nen Grab entweihn. —
— Sucht mich nicht in meinem Grabe —
Nein, mein Gedächtnißtempel sei
Die Halle, wo ich sorgenfrei
Mich oft mit euch gefreuet habe.

Kotzebue war dreimal verheirathet. Seine erste Gemahlin eine geb. Krusenstern (wie seine dritte) war auch dramatische Schriftstellerin und ihr „Hofmeister", nach dem Französischen, wurde wie auf vielen Bühnen, so auch auf der Schuchischen gegeben.

In Kotzebue erblicken wir nichts Originales und doch etwas bis dahin durchaus Neues. Seine Erscheinung ist als eine traurige Nothwendigkeit anzusehn und darf darum keinem strengen Urtheil verfallen, eine Erscheinung, die mit der Verbreitung der Leihbibliotheken, mit dem Ueberhandnehmen der Zeitschriften und überhaupt mit dem unruhigen Hang nach dem Vorübergehenden in Uebereinstimmung steht. Kotzebue ist ein temporairer Dichter, wie nach ihm Raupach und jetzt die Birch-Pfeifer und es ist nicht daran zu zweifeln, daß nach ihr und weiterhin fruchtbare Talente in viel geschäftigem Eifer der Forderung des Repertoir nach Novitäten abhelfen werden. Wie es Romanschriftsteller giebt, die allein durch die Leihbibliothen uns bekannt werden, so auch Dramatiker, die allein im Souffleurkasten gelesen werden. Wohl uns, so lange unter diesen einzelne Machthaber die willige Concurrentenzahl zurückschrecken. Das Gelingen besteht in der Kunst, Alles zu erfassen und zusammen zu fassen, was auf der Bühne derzeit gefällt und Effekt macht, was die Gemüther gerade erfüllt, zu Begeisterung und Abscheu erregt, und in popularisirender Annäherung an den Alltagsgeschmack das Bedeutsame in jeder Sphäre vorzuführen. Wenn Iffland in vielen Stücken mit Kotzebue derselbe ist, so doch im Ganzen ein ganz anderer. Einer Stammfolge gehört J. C. Krüger, Romanus, Weiße, Schröder, Jünger und Iffland an. Sie bewegen sich in engem Kreise, in dem sie heimisch sind, und sobald sie aus dem gewohnten Geleise kommen, schwanken sie dermaaßen, daß man nicht weiß, was Ernst und Scherz ist. Kotzebue, Raupach und die Birch-Pfeifer wollen nirgend zu Hause seyn und unter einander verschieden, haben sie eine Tendenz, die Sympatien ihrer Zeit auszubeuten. Was die angestellten Theaterdichter für eine bestimmte Bühne waren, die das Gegebene den Bedürfnissen anpaßten, durch Prologe und Epiloge es zu einem Sonderinteresse für die Schauenden und Spielenden machten, das wollen sie für die Gesammtbühne seyn, nachdem mit den Zeit- und Flugblättern

die lokale Färbung meist abgewischt ist. Eingeständlich oder durch die Wahl der Form es bekundend sind sie der Abdruck aller Dichter, der Ausdruck aller vorherrschenden Neigungen und Stimmungen. Sie bilden das mit Kunstindustrie bebaute Flachland der Bühnenwelt zwischen den hervorragenden Punkten, sie sind weniger Schriftsteller als Redacteure, denn ihr Schaffen ist nur ein Einrichten und Verbreiten und ihr Erwerb ist fremdes Verdienst. Sie lassen es an Fortsetzungen beliebter Stücke nicht fehlen und dehnen und verarbeiten das edle Metall bis es Silberschaum und Rauschgold wird. Wie Heyne in Raupach einen Lederhändler zu erkennen glaubte, ihn, der seine ledernen Waaren an die Berliner Hofbühne nicht im ganzen Stück, sondern ellenweise verkaufte, so fand der Kaiser Paul, daß Kotzebue wie ein Schuster aussähe; der Umstand, daß sich Leder recken läßt, und die Hans Sachsische Fruchtbarkeit ist dem Vergleich günstig.

Iffland, selbst wenn er auf dem Kothurn stolzirte, blieb Iffland und bei der Beschränkung des Schriftstellerthums ist seinen einförmigen Arbeiten Würdigkeit nicht abzusprechen, mit dem Ernst seiner Charaktere ist es ernst gemeint. Kotzebue'n ist jede Maske gerecht und seine Leichtfertigkeit treibt nur mit denen seinen Spott, die er zum Weinen zwingt. Wenn wir am Ende des Schauspiels in Thränen zerfließen, aber vergebens nach der Moral suchen, so ruft uns der schalkhafte Dichter zu: das ist der Humor davon *)! Er steht über seinen Zuschauern, wenn auch nicht über seiner Zeit. Der Kotzebueschen Schnellmalerei, weil sie durch Chablonen bewerkstelligt wird, ist jeder künstlerische Werth abzusprechen. Die Halbdutzend-Stückchen mit dem Vormund, der dem pflegebefohlenen Mädchen den Hof macht, mit dem verschmitzten Bedienten, der im Interesse seines jungen begünstigten Herrn des Alten Plane kreuzt, sind meist Fabrikarbeiten, von denen man sagen kann, daß der Verfasser sich selbst ausschreibt. Die Werthersche Empfindsamkeitsperiode zog Lafontaine in seinen Romanen und Kotzebue in seinen Schau-

*) Scheint er sich nicht selbst einen Scherz gegen die Mutter zu erlauben, wenn er ihr schreibt, das Publikum verdanke neben manchem Genuß ihm „vielleicht auch manche Besserung des Herzens, denn ich war immer bemüht, die Tugend liebenswürdig zu schildern."

spielen so lange fort, als nur irgend möglich. Der Zufall spielte ihm hie und da einen Treffer in die Hand. Er findet eine Stricknadel auf dem Wege und mit ihr ein wirksames Schauspiel, das in 54 Stunden geschrieben ist. Er setzt mit Glück das bekannteste Lustspiel Schröders fort. In den „Verwandtschaften" zeigt er, daß er durch die Umarbeitung den Preis vor dem Original Ifflands „Reise zur Stadt" zu erringen vermogte. Durch freie Uebersetzungen setzte er mit allen Nationen die deutsche Bühne in immer lebhaftern Verkehr. Er verfaßte Tendenzstücke und patriotische Festspiele. Er lieferte Alles, was und wie es verlangt wurde; den bunten Szenenwechsel in den „Kreuzfahrern" entschuldigte er dadurch, daß Iffland ein Ritterspiel mit imposanter Decorationsparade bei ihm bestellte. Ihm war es gleich, Trauerspiele im Geschmack Törrings in polternder Prosa, im Geschmack Schillers in pathetischen Jamben zu dichten. Die letzte Ausgabe seiner sämmtlichen dramatischen Werke, 1827—1829, enthalten in 44 Bänden 211 Stücke *). Wie wenig Probehaltiges sich auch in so vielen befinden mag, so ist es doch gewiß, daß „die deuschen Kleinstädter" und manche Almanachsstücke sich erhalten werden, wenn die Raupachiana und Birch-Pfeiferiana längst zu Grabe geläutet sind.

Später als „die Jäger" und früher als „das Räuschchen" zwei Stücke, die von echtem Schrot und Korn ihren Klang sich bewahrten, erschienen, nämlich im Jahr 1789, ein Schauspiel und ein Lustspiel und machten Epoche. Kotzebue's Schauspiel „Menschenhaß und Reue" wurde unendlich häufiger gegeben als Ifflands „Jäger" deren Beifall überbieten zu wollen, als unmöglich galt, Kotzebue's Lustspiel „Die Indianer in England" unendlich häufiger gegeben als Bretzners „Räuschchen", das jetzt noch Heiterkeit und Lachen erregt, während jene, nachdem sie 30 Jahre entzückt haben, von den Bretern verschwunden sind. Die ersten Schauspieler geizten um den Ruhm, in den beiden Kotzebueschen Stücken aufzutreten und die an sich dankbaren Rollen mit neuem

*) Nach einer Berechnung erschienen von ihm 219 Stücke in 489 Akten und zwar 15 Trauerspiele in 49 Akten, 60 Schauspiele in 174, 73 Lustspiele in 153, 30 Possen, Schwänke und Fastnachtsspiele in 53, 11 Parodien, Travestien, und Satiren in 14, 13 Vor- und Nachspiele in 13, 17 Singspiele in 33 Akten.

Zauber zu bekleiden. Eulalia und Gurli waren Namen, an die weit über Europa hinaus sich das lebhafteste Interesse knüpfte. Manche Indianerin, die des Champfort, die in dem mehrfach bebearbeiteten Drama „Incle und Yariko" glänzten auf der Szene, aber gegen Gurli traten sie in ein bescheidenes Düster zurück. Das Naturkindliche von den beliebtesten Schauspielerinnen (der Withöft in Manheim, der Unzelmann, nachmaligen Bethmann, in Berlin) vorgetragen, riß die ernstesten Beschauer zum Enthusiasmus hin, wenn sie unglücklich sagt (etwa wie der Lord in „Fra Diavolo"): „Vater, Gurli wird die Zeit lang." Oder wenn sie dem Alten die Vorstellung macht: „Da nehm' ich bald die Katze und bald den Pagagei und küsse sie und drücke sie an mein Herz und habe sie so lieb. Wenn der Vater meint, daß es gut sey, so will Gurli wohl heirathen. Aber warum muß es denn eben eine Mannsperson seyn?" Oder wenn sie bei Aufsetzung des Ehekontrakts den Verlobten fragt: „Hör' doch, bekommen wir denn auch Kinder? Da wird Gurli viel lachen müssen, Gurli hat noch nie Kinder gehabt" *). Als der Verfasser im Febr. 1789 das Stück zuerst auf dem Liebhabertheater in Reval geben ließ und er selbst den Master Staff darstellte, ließ er sich wohl den ungeheuren Erfolg nicht träumen, den das Hypernaive (sind wir heut zu Tage klüger, oder die Schauspielerinnen ungeschickter?) auf allen Bühnen errang. Leichter konnte er sich des allgemeinsten Beifalls für versichert halten bei „Menschenhaß und Reue" **), einer Composition, in der er die beiden Hauptrollen in die Hände der beiden ersten Schauspieler sichtlich niederlegte. Meinau und Eulalia wurden in Berlin von Fleck und der oben genannten Unzelmann, in Hamburg von Schröder und seiner Gattin gegeben. Soviel Thränen sind noch nie geopfert, als dem Schmerz der bußfertigen Eulalia und obgleich dieser Schmerz nun 60 Jahre währt, bewegt er noch zu rührender Theilnahme, denn die letzte Darstellung in Königsberg 1851 versammelte eine Zahl älterer

*) Gurli in Recensionen eine Seltenheit genannt, soll es schon damals auf der Bühne nicht gewesen und bereits in einem Lustspiel von Vulpius „Die Glücksprobe" vorgekommen seyn.

**) Als er das Stück schrieb, war er krankhaft aufgeregt und es entstand, so sagt er: „wie der Sage nach die kranke Muschel eine Perle ansetzt. Nie ist mir wieder eine solche Fülle von Gedanken und Bildern zugeströmt."

Comödiengänger, die nasses Blickes mitfühlten, als der Menschenhaß als schwarzer Mann der Reue im Wittwenschleier gegenüberstand, wiewohl die Hauptrollen nur mittelmäßig besetzt waren. Kotzebue ließ als Fortsetzung „Die edle Lüge" folgen. Der Schauspieler Ziegler schrieb schon 1789: „Eulalia Meinau oder die Folgen der Wiedervereinigung", später Soden „Menschenhaß und Reue. Zweiter Theil", Mosengeil 1809 die letzte Fortsetzung: „Die Wiederkehr." Das Stück, das Kotzebue's Ruhm begründete, war dasjenige, das er in einer neuen Bearbeitung drucken ließ, da er in den letzten Jahren über Abnahme der Imagination klagte, aber der Meinung war, daß das Alter an Geschmack gewönne, was ihm an Phantasie abginge.

Um eine Stimme der Zeit zu vernehmen, so möge hier stehn, was der Theaderdichter Schink*) 1790 über den Eindruck niederschreibt, den „Menschenhaß und Reue" bei den Zuschauern damals zurückließ.

„Ich sah in Berlin die funfzehnte Vorstellung dieses Stückes und das Publikum nahm Theil, als wär es die erste gewesen. Ich habe hier (in Hamburg) bereits die siebzehnte Vorstellung davon erlebt **) und noch immer sind Parterre und Logen voll; tiefe Empfindung herrscht auf allen Gesichtern und selbst männliche Augenwimpern glänzen von theilnehmenden Thränen. Es ist ein interessanter Anblick, diesen Eindruck bei jeder neuen Vorstellung dieses Schauspiels, selbst bei den verschiedenen Menschenklassen, wiederholt zu sehn. Beweis genug, daß es diesem Schauspiel nicht an wahren und großen Schönheiten fehlen müsse." „Die Kritik habe noch soviel gegen das Wie und Warum dieser Situationen, sie schüttle ihr Haupt noch so bedächtlich gegen die Moralität derselben, sie reißen hin, wir mögen wollen oder nicht; pressen unsere Thränen aus — so schlägt der Ton der Natur, der

*) Derselbe hatte keinen Grund Lobredner zu sehn, da auch er in dem „Bahrdt mit der eisernen Stirn" eine Rolle spielte und zwar, weil er ein satirisches Marionettenspiel geschrieben hatte, als „Marionetten-Principal.". Das Folgende in Schinks „Dramaturgische Monate." Hamburg 1790. S. 58.

**) Die Angabe, daß Raupach's „Schleichhändler" in 16 Jahren an 150 Mal in Berlin gespielt seyen, ist wohl eine Uebertreibung, reicht aber nicht an die Zahl der Vorstellungen des Kotzebueschen Stücks hinan, das in Hamburg zwischen 17. Juli 1789 und 6. Oct. 1790 schon 17 Mal gegeben wurde.

im Ganzen herrscht, so unvermeidlich an unser Herz, daß wir Kritik, Kritik sein lassen und bloß empfinden."

Wenn Kotzebue's „Indianer in England" in Danzig 1790 aufgeführt wurden, so wahrscheinlich „Menschenhaß und Reue" das Jahr vorher, da bereits 1789 die Fortsetzung „Eulalia Meinau" auf die Szene kam.

Auch Ifflands Hauptwerk, durch das er eine neue Klasse von Schauspielen „Familiengemälde" einsetzte, verdient eine weitere Erörterung. „Die Jäger", die schon 1787 in Berlin und in Königsberg auf die Bühne kamen, setzte der Verfasser im „Vaterhaus" fort und Steinberg, der Sohn der Karoline Schuch in dem Familiengemälde: „Die Hand des Rächers" 1795. Kein Stück sprach mehr zum unverdorbenen Herzen (denn die süßthuige Sündhaftigkeit fand an dem ehrbare Moral predigenden Iffland keinen Hehler) *) und einige Schauspieler spielten sich bei der sich aufdringenden Wahrheit in die Rollen des Oberförsters und der Oberförsterin so ein, daß man nicht den Darsteller von dem dargestellten Charakter unterschied. Iffland, dessen erste Arbeit, ein Ritterstück, in einem Jahr mit Schillers „Räubern" über die Szene in Manheim 1782 ging, gewann das rechte Terrain in dem Schauspiel „Verbrechen aus Ehrsucht" **). Manche Stücke, die höheren socialen Verhältnisse schildernd, wie „Elise von Valberg", wurden mit getheiltem Beifall aufgenommen (bei dem letzten entdeckte man namentlich im Herrn von Külen eine kühle Abschrift von Lessings Marinelli) bis er in den Jägern ein Charakterbild vorführte von solcher Vollendung, daß es von den wirksamsten Stücken seiner späteren Erfindung nicht erreicht werden konnte, welche gewöhnlich ein peinliches Gefühl zurücklassen.

Bei Gelegenheit der Beurtheilung einer Vorstellung in Hamburg, in der Schröder als der Oberförster Warberger und Ma-

*) Das „Dramaturgische Wochenblatt in nächster Beziehung auf die königl. Schauspiele in Berlin." 1816. 4to. III. S. 94. erinnert an manche wahre Anekdote, daß Ifflands „Spieler„ „wirklich Gutes gewirkt" habe.

**) Bei dem Schauspiel handelt es sich um 5000 Thlr., die ein fein erzogener Jüngling aus der vom Vater verwalteten Kasse stiehlt. Das Thema ist mehrmals bearbeitet, wie von Kotzebue im „Schreibepult, oder Gefahren der Jugend" und von Steinberg in der „Hand des Rächers."

dame Stark als Oberförsterin auftrat, spricht sich Schink folgender Maaßen aus*):

„Hier sind wir in einer Welt, die wir alle kennen, hier wird eine Wahrheit entfaltet, in der wir alle zu Hause sind, die geradezu aus dem Kreise unserer Erfahrung genommen ist, in dem wir uns selbst wiederfinden. Die Menschen darin sind ganz eigentlich unsere Brüder, Freunde und Verwandten, wir schmiegen uns also auch um so inniger an ihre Schicksale, Leiden und Freuden. Es ist uns, als ob wir zu der Familie gehörten, die vorgestellt wird, es ist, als träfe uns selbst, was sie trifft, und so weinen und freuen wir uns über ihre Leiden und Freuden, als ob es unsre eigenen wären. Ist nun vollends Alles so wahr und so treu, Alles so unmittelbar aus der Natur unsres Lebens und Webens genommen, wie in diesen Jägern: was Wunder, wenn vom Rhein bis zur Elbe, von der Spree bis zur Donau und von der Newa bis zum Belt eine Thräne der Rührung den Leiden der Warbergerschen Familie fließt und eine Stimme des Beifalls dieser schönen Ifflandischen Schöpfung ertönt.“ „Welch eine Fülle von Rührung und süßwehmüthiger Empfindung! Wenn sie so in fröhlicher Eintracht an der Familientafel sitzen, die gute alte Oberförsterin gleich der geschäftigen Martha ängstlich hin- und herläuft, daß ja ihren Gästen nichts abgeht; der ehrliche Schulze sie durch ein Kompliment über ihre Kochgeschicklichkeit beruhigt, der steife Amtmann und die alte Jungfer Kordula Langeweile affektiren, der wackere Warberger, warm von dem edlen Gewächs der Rheinhügel und der guten Sache, für die er spricht, dem kalten fühllosen Amtmann frei und offen unter die Augen tritt, ihm seine eigene Schande mit lebendigen Farben vors Angesicht malt und ohne Furcht, fest überzeugt, daß er recht gethan hat; befreit von der Gegenwart des Elenden, in dem Schooß seiner Familie sein Glas um so fröhlicher ausleert und sein: Am Rhein, am Rhein — — hohen Muths anstimmt, wer fühlt da nicht inniger den Werth der Menschheit?“

Wenn die alten Stücke massenweis zurückgelegt wurden, so erhielten sich noch einige der ältesten und zu diesen alten, kann man sagen, kam in dieser Zeit ein neues hinzu.

*) Dramaturgische Monate. S. 223.

Brandes klagte mehrere Jahre vor seinem Tode, daß seine dramatischen Arbeiten von keinem Theater mehr angenommen würden und Stephani verdankte das Vergnügen, seinen Namen noch ferner auf dem Comödienzettel zu sehn, nur dem Umstande, daß er sich zur Abfassung von Operntexten verstand. Eine gerechtere Folgezeit stellte so das Verhältniß zwischen Lessing, der sich fortdauernd in Ansehn erhielt, und seinen Nachahmern fest, die wider Verdienst vorgezogen wurden. Unter den alten Stücken, die neben den neuen gegeben wurden, sind drei kleine Lustspiele namhaft zu machen. Der früher genannte „Herzog Michel" von Joh. Christian Krüger, zuerst 1750 dargestellt, wurde jetzt noch — aber von Kindern gespielt. Nicht ungewöhnlich war es, daß man den veralteten naiven Stücken dadurch aufzuhelfen suchte, daß man sie gleichsam in Miniaturzeichnung dem Publikum vorführte. Und es nahm sich wohl passender aus, wenn ein Knabe Kühe, Landgut, Grafschaft und Herzogthum aus seiner Hand mit der Nachtigall entschlüpfen ließ, als wenn ein Meister wie Ekhof den Herzog Michel gab. Ein zweites Lustspiel ist „Der Bauer und der Jurist" von Joseph Rautenstrauch aus Wien, der 1842 in hoher militärischer Stellung sein Greisenalter in Warschau beschloß, wo er Theil an der Direction des deutschen Theaters hatte. Der Charakter des Landmädchens Rosine in seiner treuherzigen geraden Einfalt (der Margarethe in Ifflands „Hagestolzen" zu vergleichen) war stets eine Lieblingsrolle der jugendlichen Schauspielerinnen, seitdem das Stück 1774 erschien. Zwischen den Jahren 1776—1782 wurde daher dasselbe in Berlin 45 Mal aufgeführt und noch bis 1839 war es nicht vom Repertoir verschwunden, obgleich schon 1798 von Hamburg aus, als der später zu nennende Grüner den Pachter Rost gab, geschrieben wurde: „Das alte bekannte Stück, welches noch immer mit Vergnügen gesehn wird." Merkwürdiger ist das dritte Lustspiel als das älteste, das damals auf die deutsche Bühne gebracht wurde und das, indem man es durch mannichfache Umformung dem Zeitgeschmack annäherte, noch jetzt mit Beifall aufgenommen wird. — Hans Sachs, wenn er nicht nach einem Volksschwank das Fastnachtsspiel „Der fahrende Schüler mit dem Teufelspannen" (Teufelsbannen) 1551 schrieb, ist der Erfinder des Singspiels „Der reisende Student oder das Donnerwetter"; selbst die

neueste Umarbeitung läßt nicht das Original verkennen, ob auch der Name Hans Sachs längst verschollen ist. Das Stück, das als „Bettelstudent" in dieser Zeit auf die Bühne kam, soll aus einer Sammlung von Geschichten „für lustige Leute" genommen seyn. Wahrscheinlicher ist es aber, daß das Fastnachtsspiel seit dem 16. Jahrhundert Eigenthum der Volksbühne war und, wie dies das gemeinsame Schicksal der dramatischen Sujets ist, schon hier mancherlei Umbildungen erfuhr. Frühe verbreiteten sich die Hans Sachsischen Reimgedichte im Oestreichischen. In Wien waren seine Fastnachtsspiele beliebt und daneben wurden auch seine größeren Stücke, wie das „von den sechs Kempfern" 1568 aufgeführt. Der Schulmeister eines Klosters Wolfgang Schmelzle wurde der östreichische Hans Sachs genannt, weil er bei seinem seit 1540 dargestellten deutschen Schulcomödien wahrscheinlich den nürnbergischen Meistersänger zu Rathe zog *). Im Oestreichischen wurde aus Hans Sachsens fahrendem Schüler, weil er auf der Reise bei den Bauern einspricht und Wohlthaten begehrt, ein Bettelstudent, anderswo aber, weil er das Teufelsbannen mit dem Schwert verrichtet, ein zaubernder Soldat. Aus den vier Personen, die das Stück ursprünglich zählt, werden immer mehr und der Student tritt neben dem Soldaten auf, welcher letztere ein Ingenieur-Lieutenant und Hydraulicus geworden ist. Die Einführung des Lustspiels auf die größeren Bühnen scheint das Verdienst des 1810 verstorbenen Komikers Joseph Weidmann und seines Bruders des Schauspieldichters Paul Weidmann gewesen zu seyn **). Jener hatte zu Prehausers Bühne gehört und von ihm gelernt; er zeichnete sich in den Bernardoniaden aus und machte, da er nach vieljähriger Abwesenheit von Wien dorthin 1773 zurückkehrte, mit dem „Bettelstudenten" viel Glück. In Hamburg war „der zaubernde Student" ***) schon

*) Devrient I. S. 119 und 127.

**) Ueber ihn Wiener Hof-Theater-Taschenbuch 1811. Jahrg. VIII. S. 128.

***) Nachdem von Schwan „Der Soldat als Zauberer" Manheim 1772 herausgegeben war, erschien in Paul Weidmanns sämmtl. Werken (Teutsche Original-Schausp.) Wien 1775. das Lustspiel: „Der Bettelstudent", das nach Kehrein unter seinen Stücken sich am meisten auszeichnet. Umgekehrt wie sonst wird hier nicht der Dichter dem Comödianten den Stoff geliefert haben, sondern der Comödiant dem Dichter. Vgl. Meyer Schröder I. S. 50. Das in Hamburg 1779 gegebene Lustspiel „Der Zauberer" ist wohl dasselbe Stück.

1744 bekannt. Als C. F. Albrecht das Lustspiel als „Der Teufel ein Hydraulicus" neu bearbeitete, versah er es mit Gesangstücken, die von Ludw. Schneider wieder mit andern vertauscht wurden *).

Vor oder um 1782 wurde von der Schuchischen Gesellschaft „Der Jurist und der Bauer" dargestellt, denn Dem. Lüttichau spielte die Rosine, die in dem genannten Jahre als Madam Einer auftritt. — In Danzig kam 1789 zuerst „der Bettelstudent oder das Donnerwetter" auf die Szene, damals gab Grüner die Hauptrolle des Wilhelm Mauser, 1800 als „Der Teufel ein Hydraulicus oder das Donnerwetter," Jean Bachmann war damals Wilhelm Mauser**). — „Herzog Michel" wurde 1801 von den drei Kindern Schirmer gegeben.

Wenn es auch nicht im Wesen der Kunst liegt, daß sie Anfangs ihren Kräften gemäß sich an leichte und einfache Aufgaben wagt, um allmählig zu den schwierigern und großen überzugehn, so giebt uns die Oper des 18. Jahrhunderts, wie wir sie auf der Bühne sehn, ein Beispiel des regelmäßigen Bildungsgangs. Von den schlicht gemüthlich Weiße-Hillerschen Singspielen steigt sie durch die Dittersdorfschen Kompositionen zu der Größe Mozarts empor. Das Grandiose der Kirchenmusik entzog sich lange der scenischen Kunst der deutschen Sänger. Man begnügte sich in den Singspielen mit Arien, Couplets und Duetten, die kaum die Handlung erklärend begleiteten, sondern vielmehr anmuthige Zwischensätze bildeten. Der Verfasser nahm auf den Komponisten nur in soweit Rücksicht, als er ihm Gelegenheit bot, in den Gesängen eine interessante Mannichfaltigkeit zu entwickeln.

Dreißig Jahre, bevor die Ackermann- nachmals Schrödersche Gesellschaft ihr würdevolles Theater in Hamburg aufschlug, war hier die zwischen 1678 –1728 mit Aufwand und Glanz gepflegte Oper eingegangen. Bald verlosch sie überall in Deutschland.

*) In Wien lieferte 1803 Werner eine Composition, mit der längere Zeit „Der reisende Student oder das Donnerwetter" überall dargestellt wurde, bis ihn Schneider 1838 in ein „musikalisches Quodlibet" verwandelte." Vgl. Beilage zu dieser Abtheilung.

**) 1805 in Königsberg „Der reisende Student. Musik von Winter," soll heißen: von Werner. Weiß spielte den Wilhelm Mauser.

Gottsched hob es als ehrenvoll für die Deutschen hervor, daß sie vor allen Nationen ihr entsagt hätten. Das deutsche Theater entsagte ihr eigentlich bis zu dieser Zeit, denn einmal konnten die auf den Bühnen seitdem beliebten deutschen und französischen Operetten kaum auf den Namen: „Oper" Anspruch machen — Hiller selbst gab auf sie so wenig, daß er nicht die eignen sehn mogte — und dann waren die deutschen Musiker ersten Ranges Händel, Hasse (der noch in der alten Hamburgischen Oper mitgewirkt hatte) und Gluck nirgend weniger angesehn als in ihrem Vaterlande und ihr Streben, in ernsten Opern klassische Kunstwerke aufzustellen, fand verdiente Bewunderung nur in Italien, Frankreich und England. Diese drei Männer gingen von dem Gedanken aus, daß die Kraft der dichterischen Rede durch die musikalische Gestaltung gehoben werden sollte. Der stimmberechtigte Verfasser eines Werkchens: „Die Oper in Deutschland" sagt *): „Die Musik (um 1750) sollte eine Sprache seyn. Der Gesang wurde dem Recitativ geopfert, das Ohr ging leer ans und Wahrheit allein war das Princip, dem man huldigte. Zum Glück war der Begründer dieses Systems Gluck, ein Genie, das auch den herzergreifenden Ausdruck fand." Als Gluck 1768 seine „Alceste" dem Großherzog von Toskana widmete, bezeichnet er als die wahre Aufgabe der Musik „der Poesie zum Behufe des Ausdrucks der Worte zu dienen", „sie müsse dasselbe leisten, was bei einer richtigen und wohl angelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben thut, die Figuren zu beleben, ohne deren Umrisse zu verunstalten." Gluck „bildete das bis auf den heutigen Tag bestehende dramatische Recitativ, den rythmisch-deklamatorischen Musikstyl vollkommen aus und erfand das Ideal des Opernbaues **)".

Wie die Antike mehr ein schönes Aeußeres als ein Inneres giebt und unsere Phantasie nicht vollständig befriedigt, so lassen auch Glucks Werke diejenigen meist kalt, die nicht Kenner sind. „Orpheus und Enrydice" 1741 in Berlin gegeben, fand bei der zweiten Vorstellung nur einen kleinen Zuhörerkreis.

Nicht allein „interpretiren, die Musik muß Gefühle erwecken

*) Cornet (dramatischer Sänger und Opern-Regisseur). Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit. Hamburg, 1849. S. 7.

**) Cornet S. 14.

und selbständig schaffen können. So kam uns denn zu rechter Zeit und der Kunst zum Heil Haydn's und Mozart's Geist von oben herab und erfüllte auch diese Bedingung, welche die Poesie der Töne an den menschlichen Geist zu machen befugt war *)."

Das Ohr der Opernfreunde war durch die leicht faßlichen, angenehmen Melodien von Hiller zu sehr verwöhnt, als daß es sich nicht hätte einen Zwang anthun müssen, das Schöne der kunstvollen Tongebilde zu verstehn und zu empfinden. Das Verständniß bereitete mit glücklichem Erfolge die neue komische Oper vor, die von Wien herüber kommend eine edlere Kunst verbreitete, als vordem die Stegreifpossen deren Heimat gleichfalls Weimar war. Die Hillerschen Stücke wurden, wenn auch vorläufig nicht verdrängt, so überstralt und nicht mehr als unübertreffbar gepriesen.

Karl Ditters von Dittersdorf verband mit Frische der Auffassung Gediegenheit der Form, mit Klarheit des Gefühls Reichthum der Erfindung. Er lebte zwischen 1739—1799. Sein Vater war in Danzig geboren, woher er als Hof- und Theaterstticker nach Wien kam und sein Sohn starb in Frauenburg als Domherr. Karl Ditters zeichnete sich frühe als Violinspieler aus. Pergolesi's Serva Padrona gewann ihn für die theatralische Composition. Mit Gluck befand er sich in Italien. In Berlin, wohin er berufen wurde, seinen „Doctor und Apotheker" zu dirigiren, gewann er Reichardt's Freundschaft. Wie Jestern in Königsberg, lag Dittersdorfen die Kunst und die Jagd gleich sehr am Herzen. Bei der Kapelle verschiedener vornehmer Herren in frühern Jahren angestellt, verdankte er später seiner Liebe zur Jagd, der er seine Gesundheit geopfert, eine Forstmeisterstelle in Schlesien. Der siebenjährige Krieg brachte ihn um sie. Er litt Noth, obgleich in den Adel erhoben und mit dem Ordensband geschmückt; körperschwach und geistesmüde suchte er eine Freistatt in Böhmen auf, um sein Leben zu beschließen. Als er seine letzten Compositionen veröffentlichte, richtete er ein Wort an die Freunde seiner Musik, in dem es heißt: „Es ist anzunehmen, daß ich einer halben Million Menschen Vergnügen gemacht habe, wenn nun jeder dieser Menschen einen einzigen Groschen mir oder

*) Cornet S. 7.

besser zu sagen, meiner Familie (denn mir nützt es nicht mehr) zuwürfe, welch eine Unterstützung für eine trostlose Familie eines Mannes, der sein Talent nicht vergraben hat!" *).

Nach dem L'Apotecaire de Murcie verfaßte Stephanie den „Doctor und Apotheker", der nach mehreren beifällig aufgenommenen Singspielen 1786 Bahn brach mit den größeren Ensembles und Finales, die Dittersdorf als der erste nach dem Muster der Italiener setzte. „Welch ein Reichthum komischer, scharf schneidender Charaktere. Wer fühlt nicht die Persiflage der lächerlichen Gravität in der Arie: Galenus und Hippokrates — Ein Doctor ist bei meiner Ehr der größte Mann im Staat! Wie der gravitätische Gesang durch die Triolen und barocke Beweglichkeit der Violen lächerlich gemacht wird." Als Friedrich Wilhelm II. in Breslau dem Componisten über die hübsche launige Musik zum Apotheker" Lobsprüche machte und mit Verwunderung vernahm, daß sie „sein erster Versuch in diesem Genre" sey, rief er: „Aber wo nehmen Sie alle diese neuen Gedanken?" **) was an das: dove mai avete pigliato tante coglionerie? erinnert. Schon gegen das Ende seines Lebens setzte Dittersdorf den „Hieronymus Knicker", der nach jenem Stück den größten Beifall erntete. Hier war ihm das Textbuch von Eberl geliefert, dessen Erfindung auch andern Dittersdorfschen Opern zu Grunde lag.

In Hamburg wurden die Dittersdorfschen Opern zwischen 1787—1792, in Danzig und Königsberg zwischen 1789 und 1798 zuerst gegeben, nämlich „Doctor und Apotheker", „Hieronymus Knicker", „Hocus Pocus", „Das rothe Käppchen", „Die Liebe im Narrenhause" ***).

*) Die seinem Sohn dictirte „Lebensbeschreibung" gab Karl Spazier, Leipzig 1801, heraus. Der 1850 verstorbene Domherr v. Dittersdorf hat in der Vorrede seiner in Breslau 1835 erschienenen Doctor-Dissertation mehreres, das Leben seines Vaters Bezügliche aufgezeichnet.

**) Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des 18. und 19. Jahrh. I. S. 124.

***) „Aberglaube aus Betrug", kam hier wahrscheinlich nicht auf die Bühne Die königsberger Oper unter der Direction von Woltersdorff brachte in Berlin auf dem Friedrich-Wilhelms-Theater und sogar im königlichen Opernhause den „Doctor und Apotheker" und den „Hieronymus Knicker" zur Darstellung. Das Bemühen, die Opern im Costüm und in der Vortragsweise so zu geben

Wien, lange ein Sammelplatz ausgezeichneter musikalischer Kräfte, erscheint um die Zeit als Großmacht der Oper in majestätischer Herrlichkeit und beherrscht alle Bühnen, die bei dem durch sie bereits erfahrnen Umschwung alles Heil von dort erwarten.

Um den ersten Preis stritten drei Componisten; ein Spanier, ein Italiener und ein Deutscher, nämlich Vincenz Martin, Anton Salieri und Mozart. Die Stimme in Wien fiel damals, als Mozart noch lebte und Großes durch Größeres überbot, nicht entschieden zu seinen Gunsten aus, aber die andern Theater Deutschlands gaben durch häufigere Wiederholungen seiner Meisterwerke ihm den Vorzug und jetzt ist Martin ganz und Salieri beinahe vergessen, während Mozarts Andenken als der Polarstern unwandelbar stralt. Bei dem italienischen Theater in Wien pflegte ein italienischer Dichter angestellt zu seyn; ein solcher war nach Metastasio der schreibfertige Lorenzo da Ponte. In 63 Tagen fertigte er drei Libretti und an allen drei zugleich arbeitend, sagte er, daß er des Morgens an Petrark denke und für Martin den „Baum der Diana", des Abends an Tasso und für Salieri den „Tarare" (nach Beaumarchais) und des Nachts an Dante und für Mozart den „Don Juan" abfasse. Schroff begegneten sich die drei Componisten in ihren Ansichten, wenn auch Salieri, schon in jugendlichem Alter nach Deutschland gekommen, nach deutschen Grundsätzen verfuhr und Mozart den Martin (den Rossini seiner Zeit, in Rouladentändelei bewundert) nachahmte in der Arie der Constanze und der der Königin der Nacht, um den Vergötterern jenes Meisters ein Genüge zu thun *). Von Martin gingen über verschiedene Bühnen „Der Baum der Diana" **) und „Lilla oder Schönheit und Tugend" von Salieri „Axur, König von Ormus" und „Das Kästchen mit der Chiffer" ***).

wie sie ursprünglich gegeben seyn mogten, wurde mit dem glücklichsten Erfolg gekrönt. Die Claudia in der ersten sang die gefeierte jugendliche Eugenia Fischer.

*) Zugleich um seiner Schwägerin Weber-Hofer einen Beifallsturm zu bereiten. Mozart hatte im Sinne, später diese Musikstücke zu ändern." Cornet Seite 21.

**) Uebersetzt von Neefe. Die Oper war Schröders Lieblingsstück und nur dem deutschen Texte schrieb er die Schuld zu, daß die Musik nicht so gefiel, wie sie seiner Meinung nach zu gefallen verdiente. Meyer Schröder II. I. 37.

***) In Danzig wurde unter seinem Namen noch 1788 „Das Narren-

Die Schuchische Bühne blieb in der Darstellung nicht zurück; mit Vorliebe aber wandte sie sich den Mozartschen Compositionen zu.

Anton Mozart in Salzburg war Landschaftsmaler, der sich an einem in Berlin befindlichen Alterthumsstück, dem Pommerschen Kunstschrank vom Jahre 1616, verewigte, ein Abkömmling war eben daselbst fürstlich bischöflicher Kapellmeister, dessen Sohn Wolfgang Amadeus das Land der Vorfahren verließ und, nachdem er in Italien, Frankreich und England angestaunt war, seine Anstellung in Salzburg mit einer in Wien vertauschte, denn hier fand er die rechte Arena für seine künstlerischen Anstrengungen. Ein ihm vom Könige von Preußen gemachtes vortheilhaftes Anerbieten verneinte er mit der Frage: „Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?" obwohl dieser seinen Nebenbuhlern mehr Beifall schenkte, obwohl Mozart bei dem geringen Ertrag, den ihm Wien für seine Opern brachte, es verschwur, ferner für die Kaiserstadt zu schreiben. Den Werth seiner Opern erkannte man in Hamburg, wo man sie „den Thron behaupten" sah. Hier erkannte man, wie er den spröden Stoff des Textes mit poetischem Geist durchdrang und das Abgestorbene wieder zum Leben weckte und neu erschuf. Wenn man ihm das nachrühmte, was Gluck als das Höchste erkannte, „seine Modulationen stimmen vollkommen mit den Regeln einer richtigen Declamation überein", so hob man doch bei ihm den Dichter hervor, denn Gluck war „ein Künstler durch Verstand, Mozart Künstler durch Gemüth." Man hatte auf der deutschen Bühne längst Beaumarchais leibhaftig im „Clavigo" gesehn, man kannte seine Lustspiele den „Barbier von Sevilla" und „Die Hochzeit des Figaro", man hatte sich jenes mit der Musik von Paisiello vortragen lassen, aber erst in Mozarts Oper, dem traurigen Libretto zum Trotz, fühlte man sich durch die Erfindung wohlthätig erregt, denn es ist „der schneidende Witz zum gemüthlichen Humor, die Lüsternheit zur Sehnsucht" geworden. Wiederholt machte man ihm nur den Vorwurf, daß er nicht Dichtungen wählte, die seiner Kunst ebenbürtig wären, und daß dem Zuhörer der Unwerth der gewählten verstimmen

Hospital oder Schule der Eifersüchtigen" gegeben. Axur, von Schmieder übersetzt, hieß Anfangs auf den deutschen Theatern Tarare.

müßte. „Seine Compositionen sind gleichsam ein heiterer Himmel an einem recht kalten Winterabende. Alles daran funkelt und flimmert von den schönsten Sternen mancher Art, die unter sich wieder alle Arten von Formen und Figuren bilden, und woran man sich nicht satt sehen würde, wenn einen nicht die kalte Luft wegtriebe." „Wer sich den Text einer Arie als einen Faden, woran eine Schnur der rarsten Perlen und Edelsteine, denken mag, der gehe hin und höre Mozarts Singmusik — er läßt einen ungezählten Wust von schlechten Versen ohne Gram absingen und konnte die schönsten Farben daran verschwenden, die Natur und Kunst darreichen mag." Dittersdorf machte ihm gleichfalls Verschwendung zum Vorwurfe und erklärte sich in einem Gespräch mit dem König von Preußen dahin: „Er ist unstreitig eines der größren Originalgenies. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen, denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicherer da, der den vorigen verdrängt und so geht es immer in einem fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann."

Also wurde 1790 und 1796 geurtheilt.

Auf den Wunsch Josephs II. setzte er 1782 die von Bretzner verfaßte und bereits von André componirte Oper „Belmonte und Constanze" in Musik, denn er wollte, nachdem Mozart den Idomeneo hatte aufführen lassen, daß die deutsche Sprache zur Geltung käme. Mozarten berührte es angenehm, im Namen der Oper den seiner nachmaligen Gattin zu finden, aber er hielt es für nothwendig, den Text umarbeiten und den Charakter des Osmin weiter ausführen zu lassen, der ohne Bedeutung war. Als Mozart nach Berlin kam, führte ihn sein erster Weg nach dem Theater, denn seine Oper war angezeigt. Er wollte unerkannt bleiben, konnte aber nicht umhin, bei einem Versehn mit einem „Verflucht!" das Orchester zurechtzuweisen, wodurch nicht allein die Musiker, sondern auch die Sänger in Schrecken geriethen, denn Mad. Baranius, das Blondchen, wollte aus Scheu vor dem Componisten nicht wieder auftreten, bis dieser durch schmeichelhafte Anerkennung des Einzelnen ihr wieder Muth einflößte *). Mozart hielt es für angemessen zu

*) Gallerie I. S. 299.

den italienischen Texten zurückzukehren und komponirte 1785 Le nozze di Figaro und 1787 Il Don Giovanni. Ueber die Kälte der Wiener aufgebracht, sagte er: „Die Böhmen verstehen mich, darum will ich für sie eine Oper schreiben.“ Er siedelte sich nach Prag über und hier, bei den Eltern der Sängerin Dussek wohnend, schrieb er die Oper aller Opern. Am 4. Nov. 1787 wurde in Prag zuerst der „Don Juan“ aufgeführt*) und sein 50jähriges Jubelfest in Berlin und München 1837 feierlich begangen. In Prag setzte er auch Cosi fan tutte 1790 und Clemenza di Tito 1791, die letztere, als der Kaiser Leopold zur Krönung nach Prag kommen sollte. Der Direktor des Vorstadttheaters in Wien Schikaneder hatte in seiner Truppe einen jungen Mann, der vorher Student in Halle gewesen und nachher Professor in Dublin wurde, Namens Gieseke. Dieser verfaßte ein Opernbuch, das aus allerlei Stoffen gemischt für ein gemischtes Publikum berechnet war: „Die Zauberflöte.“ Schikaneder wandte sich an Mozart und verlangte von ihm eine volksthümliche Musik. Der Componist ging darauf ein, den schon sein Vater gemahnt hatte, populär zu schreiben. Der Eindruck, den die Darstellung machte, überstieg die kühnste Erwartung und erlaubte keinen Vergleich. „Die Zauberflöte“ ward „Centrum der deutschen Oper.“ Mozart wurde in üblicher Weise mit 100 Dukaten belohnt, der dem in preßhaften Vermögensumständen sich befindenden Director zu glänzendem Glück und ungeheurem Reichthum verhalf. Mozarts Name wurde jetzt allgemein gefeiert. Jetzt würde auch ihm für folgende Werke ein außerordentlicher Gewinn zu Theil geworden seyn, wenn das Schicksal es nicht anders beschlossen. Der Schöpfer des Don Juan starb 37 Jahre alt 1792 in Wien, bezeichnend genug in der „Rauhensteingasse“, während da Ponte, der das Libretto geschrieben und ebenso Saffarolli, der zuerst den Don Juan gesungen, ihr Alter auf 90 Jahre brachten. Nach jenem Jubelfeste wurde Mozarten eine Statue von Schwanthaler in seiner Vaterstadt gesetzt, vorher aber hatte schon die Herzogin Amalie in Tiefurt ihm ein Denkmal von Knauer geweiht.

Die Geschwister Schuch brachten „Belmonte und Constanze“

*) In Italien und zwar in Mailand im Jahr 1815!

1788, „Don Juan" 1793 *), „Die Zauberflöte" 1794 (sie wurde in Königsberg kurz hinter einander sechsmal bei überfülltem Hause gegeben. Auf einem Danziger Comödienzettel die Beischrift: Wieder entsetzlich voll gewesen, so daß Viele zurückgegangen sind)" „Figaro's Hochzeit" 1798.

Wenn wir den Bestrebungen zur Erhebung des deutschen Theaters im Schau- und Singspiel in Deutschland die in unserer Provinz gegenüberstellen, so verlieren diese für die damalige Zeit sich keinesweges in der Fülle des Ueberwiegenden. Es muß daran erinnert werden, daß Jesters Schauspiel „Freemann", so wie v. Baczko's Trauerspiel „Conrad Lezkau" im Jahre 1789 auf-

*) Die Uebersetzung des in Danzig oder Königsberg gedruckten Arienbuchs: „Don Juan oder die redende Statue. Ein Singspiel in vier Aufzügen" 1793, in vielen Theilen abweichend, scheint im Oesterreichischen abgefaßt zu seyn. Das Champagnerlied fehlt bei der Tafelszene. Hier heißt es:

Don Juan, ein ausschweifender junger Kavalier.
Ohne Zweifel wird er naschen,
Denn er meint', ich seh' es nicht.

Franz (Leporello.)
O das Stückchen kenn' ich lange.

Juan.
Heda Bursche!

Franz.
Ja — Ihr Gnaden.

Juan.
Thu das Maul auf großer Junge!

Franz.
Ach es liegt mir auf der Lunge,
Daß ich kaum mehr reden kann.

Juan.
Nun so pfeife und was Hübsches.

Franz.
Fu, fu, fu —

Juan.
Was hat's?

Franz.
Ihr Gnaden,
Ich genoß das Stückchen Braten.

geführt wurden. „Freemann“, von dem der Verfasser sagt, daß er „eine Frucht für den Alltagstisch“ nicht in den „großen Treibhäusern der Kunst“ erzogen sey, erhob sich zu einem Lieblingsstück der Königsberger und wurde höher als die beliebtesten Arbeiten Kotzebue's gestellt *). „Conrad Lezkau“ fand noch im Jahre 1834 Berücksichtigung, indem Peter F. E. Dentler in Danzig das Stück in Versen umschrieb und es zu wohlthätigem Zweck aufführen und drucken ließ, aber ohne den Erfinder namhaft zu machen **). Wenn Iffland sich zugleich als Schauspieler und Schauspieldichter hervorthat, so finden wir auch in der Schuchischen Gesellschaft zwei Mitglieder, die als Dichter sich versuchten, nämlich Grüner und Steinberg.

Den Uebergang vom Schauspiel zur Oper vermittelte ein Mann, der durch seine Geburt und sein erstes schriftstellerisches Auftreten Ostpreußen angehört, Carl Herklots. Da er eigentlich nur Uebersetzer war, so gab er der antinationalen Richtung Vorschub und führte zugleich mit französischen Stücken französische Musik auf das Theater. Herklots, ein Jugendfreund v. Baczko, welcher ihm „herrliche Anlagen für Musik, Dichtkunst und Malerei“ nachrühmt, war auf dem Landgut Dulzen bei Pr. Eilau 19. Jan. 1757 geboren und studirte seit 1772 in Königsberg die Rechte ***). Als Referendar begab er sich nach Berlin und, da er seine Geschicklichkeit in Bearbeitung von Operntexten mehrfach an den Tag gelegt, ward er beim Hoftheater als Theaterdichter angestellt. Bei Beurtheilung eines von ihm selbst erfundenen Duodrams „Sulmalle“ wird gesagt: „Es ist dem Componisten (dem Kapellmeister H. Weber) durch Form, Sprache, Versbau und sinnliche Rücksichten zweckmäßig in die Hände gearbeitet.“ Cornet zählt Herklots zu denjenigen, die, wenn sie „auch nicht große Poeten, doch gewandt genug waren, aus fremden tauglichen Stoffen gute wirksame Bücher anzufertigen.“ Seine ersten Ge-

*) Der Angabe im Th. Kalender 1790. S. 115. daß das Stück „mittelmäßigen Beifall“ gefunden, widersprechen die alten Theaterfreunde einstimmig.

**) Die Kreuzherren in Danzig. Eine vaterländisch-historische Tragödie. Erste Abtheilung Konrad von Lezkau. Danzig 1834. Dentler gab den Milidewo.

***) Goldbeck Litterar. Nachrichten S. 230. 55. v. Baczko's Leben I. S. 239. 266.

dichte finden wir in v. Baczko's „Tempe" *), sein erstes dramatisches Stück „Der Derwisch" nach dem Französischen des Saintfoix in v. Baczko's „Preußischem Magazin" 1783. Mit Jester concurrirte Herklots in so weit, als beide die Aschenbrödel übersetzten, bei ihm heißt die Hauptperson Röschen Aescherling, beide ein Lustspiel von Picart. Herklots übersetzte das erste der Monodrame, den „Pygmalion" des Rousseau, der mit der Musik Georg Benda's, besonders durch Ifflands Spiel, großen Beifall fand. Ferner mehrere große Opern nach dem Französischen und Italienischen wie Pärs „Johann von Paris" und Spontini's „Vestalin". Durch Verpflanzung mancher kleinen Singspiele auf das deutsche Theater, machte er Glück. Nachdem das kleine Lustspiel „Der Verschlag oder hier wird Versteckens gespielt" (das Bock nach Calderon gedichtet und die Schuchische Gesellschaft seit 1785 gegeben hatte) vergessen war, wurde das Sujet aus der französischen Bearbeitung durch Herklots als „Das Geheimniß" mit der berühmten Arie „Männer euch setzt die Zeit ein Ziel" dauernd zugeeignet. Die Musik von Solié gefiel nicht minder als der Inhalt des oft gegebenen Singspiels, das auch noch jetzt wegen der charakterischen Carikatur des abergläubisch furchtsamen Bedienten Thomas (Unzelmann in Berlin bewährte in ihr seine Meisterschaft) von Zeit zu Zeit über die Breter geht. Beliebt ist „Der Kalif von Bagdad" nach St. Just mit der Musik von Boyeldieu. Nicht minder gefiel „Der kleine Matrose" nach Pigault Lebrün mit der Musik von Gaveaux. In seiner Rolle pflegte die Lieblingsschauspielerin einen Triumph zu feiern, wenn Leopold — dies ist sein Name — mit der Liebe im Herzen und der Pfeife im Munde sich „über die Beschwerden dieses Lebens" hinwegsetzt.

*) Erstes Heft S. 52. Gedichte von ihm in zwei Jahrgängen der Preußischen Blumenlese." 1780. 1781. Gewöhnlich, aber mit Unrecht wird ihm das „Heil dir im Siegerkranz" zugeschrieben; dies Lied, zuerst in Berlin auf dem Theater 1795 gesungen, hat den Geistlichen H. Harries zum Verfasser, dagegen dichtete Herklots ein „Lied für Preußens Patrioten, nach der Melodie der Marseiller Hymne: „Einen seltnen König preise, preis' Ihn hoch o Festgesang" nämlich Friedrich Wilhelm III. Abgedruckt im Preußischen Archiv 1798. S. 553.

Hungert der Soldat mit Widerwillen,
Fehlt dem Matrosen Rum und Rack,
Dann vertreibt er sich die Grillen
Durch ein Pfeifchen Rauchtabak.

Ein drittes kleines Stück, in dem eine Glanzpartie und zwar für die Heldenspielerin sich fand, übersetzte Herklots in dem Singspiel: „Zwei Worte oder die Herberge im Walde" nach der Musik von d'Alayrac. Madame Hendel-Schütz gab das Mädchen in der Mörderherberge, das schweigend durch Pantomimen und, da diese nicht ausreichen, durch zwei Worte Reisende rettet. Eine dankbare Partie für einen gewiegten Schauspieler schrieb Herklots in dem Lustspiel: „Herr Müßling oder wie die Zeit vergeht" nach Picart. In ihr glänzte Schwarz nicht weniger, als in der des Hofraths im „Geheimniß" *).

Die Musik wurde in Königsberg mit besonderer Liebe gepflegt, schon seit Heinrich Alberts' und Stobäus' Zeit, welche bei der Domkirche angestellt waren. Auch später zeichneten sich daselbst Cantoren und Organisten aus. Der bereits genannte Christian Wilh. Podbielski war Organist an der Domkirche; Schüler seines Vaters ward er der Meister eines E. T. A. Hoffmann. Im Hause des juristischen Professors l'Estocq, eines großen Musikkenners, führte er von Zeit zu Zeit vor zahlreichen Gästen kunstvolle Clavier-Concerte aus. Glänzende Versammlungen der Art fanden im Hause des geheimen Raths und Reichsgrafen von Kayserling statt, so wie in vielen Wohnungen des höhern Adels. Durch sie wurden die „Liebhaber-Concerte" hervorgerufen, die wöchentlich in der Königsstraße im englischen oder Güllichschen Hause gehalten, dem Publikum die Gelegenheit darboten, gegen eine zu lösende Einlaßkarte sich von den Hauptwerken der Tonkunst zu unterrichten und von den musikalischen Kräften unter seinen Mitbürgern. Die Unternehmer waren der Organist Richter und der Tenorsänger Liebich, von denen jener

*) Ein Band „Operetten. Berlin 1792 ist nicht von C. sondern von Alex. Fr. Herklots. Daraus ist „Der Mädchenmarkt, componirt von v. Kospoth", als eine Arbeit von C. Herklots häufig gegeben.

als ein trefflicher Pianist und Componist für das Klavier, dieser als ein vorzüglicher Singlehrer gerühmt wurde. Durch den Chef des v. Schöningschen Infanterie-Regiments den Herzog Friedrich von Holstein-Beck empfingen die Liebhaber-Concerte die rechte Glorie. Als eines Theilnehmers an einem Gesellschaftstheater geschah seiner schon früher Erwähnung. Unbekümmert, woher die Summen kamen, die zur Erhaltung des von ihm hervorgerufenen Glanzes nöthig waren, eben so liebenswürdig als geistreich, mit den schlichtesten Bürgern und Gelehrten nicht anders als mit den Vornehmsten verkehrend, stellte er sich als Violinspieler unter die Musiker und bestimmte die Reichen und Adlichen zum fleißigen Besuch der Concerte. Unter den vornehmen Kunstbeschützern, dem Minister Graf v. Dönhoff, Minister Graf v. Finkenstein, Obermarschall v. Gröben that er sich besonders hervor und durch den Zauber seiner feinen geselligen Talente entwickelte er eine zur Bewunderung hinreißende Belebungskraft, so daß jedes musikalische Talent, jede schöne Stimme, selbst aus den höchsten Kreisen, den Concertgebern zu Gebote stand. Mit dem plötzlichen Hinscheiden Liebichs, den gerade, als er die Post nach Berlin besteigen wollte, ein tödtlicher Schlagfluß traf, hörten 1798 die wöchentlichen musikalischen Unterhaltungen auf.

Noch vor ihm — und eben so schnell — endete L. F. Benda, der den Liebhaberconcerten einen neuen Schwung gegeben. Er war der Freund Jesters, ein seltener Tonkünstler, der mit gleichem Glück für die Kirche und das Theater componirte. In Königsberg steht er als Theatercomponist zwischen Stegmann und Mühle, den Musikdirectoren der Schuchischen Bühne. Er überstralte beide und behauptete bei den Musikfreunden in Königsberg ein Ansehn, wie es keiner vor und nach ihm genossen. Nur fünf Jahre wirkte er unter ihnen, aber sein Name lebt noch fort, wenn auch seine Compositionen nur noch von wenigen gekannt werden und nicht mehr das Entzücken wecken können, das sie einst hervorbrachten.

Friedr. Ludw. Benda, 1746 in Gotha geboren, war der Sohn des Kapellmeisters Georg Benda, der für die Kirche und das Theater schrieb und zu dessen dramatischen Arbeiten die Compositionen zu „Romeo und Julie" und zur „Ariadne" gehörten. Der Sohn sollte in Göttingen die Rechte studiren. Allein zu viel

war von des Alten Geist auf ihn übergegangen, als daß er nicht 1771 *) der Aufforderung, beim Seilerschen Theater Musikdirektor zu werden, hätte Folge leisten sollen. Nachdem er sich mit einer Bravour-Sängerin Felicitas Agnesia Rietz aus Würzburg vermählt hatte, begab er sich nach Berlin. Durch die 1779 gelieferte Musik zu der Großmannschen Bearbeitung des „Barbier von Sevilla", einer Oper, die auf den verschiedensten Bühnen und auf der Schuchischen 1786 dargestellt wurde, so wie durch die zu einem Ballet, erregte er die Aufmerksamkeit des Theater-Publikums **). Außerordentlichen Beifall fanden seine Violinconcerte, durch deren seelenvollen Vortrag er einen wohlthätigen Contrast bildete zu dem schmetternden Gesange seiner Gemahlin, die sich neben ihm in glanzvollen Opernpartien hören ließ. Da es dem Künstlerpaar indeß noch an der rechten Anerkennung fehlte, so wandte er sich nach Schwedt, wo der Markgraf Friedrich Wilhelm ein in gar keinem Verhältniß zu seiner Herrschaft stehendes, vorzügliches Hoftheater unterhielt. Beide fanden hier eine Anstellung, gaben sie aber bald auf und gingen nach Hamburg. Gleich bei ihrem ersten Auftreten feierten sie hier einen glänzenden Triumph und seit dieser Zeit behaupteten sie sich in der ersten Reihe der Virtuosen. Damals 1780 war in Hamburg — Schröder befand sich in Wien — ein Interregnum eingetreten und die neue Direction glaubte sich den Dank des Publikums zu erwerben, wenn sie den Gastspielern den ihren dadurch bethätigte, daß sie die ganze Einnahme des ersten Concertes ihnen überschickte ***). Sie wurden angestellt und wirkten als Musikdirector und Sängerin mit steigendem Beifall. Dennoch wollten sie sich nicht für lange gefesselt sehn und zogen es vor, in Folge eines an sie aus Meklenburg-Schwerin ergangenen Rufes, Kammervirtuosen an dem dortigen Hof zu werden, mit einem Gehalt von 1000 Thlr. Daselbst in Ludwigsburg verkehrte Benda mit einem Geistlichen Tode, der ihm zu drei Oratorien den Text lieferte. Es war Sitte, daß die Kammervirtuosen den leicht sich zu verschaffenden

*) Diese Jahrzahl giebt Gaßner's Lexicon, das den Componisten ein Jahr zu früh sterben läßt.

**) Plümicke S. 351.

***) Litt. und Theat. Zeit. 1780. S. 751.

Urlaub zu Kunstreisen benutzten. Benda und seine Kunstgenossin zogen umher und in allen größern Städten, in denen sie „musikalische Akademien“ gaben, riefen sie eine elektrische Wirkung hervor, namentlich in Berlin und Wien. „Der Mann, so wird aus der letzten Stadt berichtet, ist ein wahrer Hexenmeister auf seinem Instrument, jede Saite spricht und jeder Strich seines Bogens ist Gesang, schöner, reizender, lieblicher Gesang. Er ward auch ohne Aufhören beklatscht und das Publikum war entzückt.“ Der Theaterdichter Schink schrieb:

Nein, nein du überredst mich nicht,
Daß dies dein Instrument, das du die Geige heißst,
Bloß Geige sey; nein, in ihr steckt ein Geist,
Ich hör's ja, wie er spricht *).

In dem Brief einer gesangkundigen Königsbergerin sind folgende Zeilen enthalten „Es sind eben durchreisende Virtuosen hier. Der Mann spielt Violine und sie singt wie ein Engel. Er spielt vortrefflich. Seine große Fertigkeit im Allegro setzte in das größte Erstaunen“ u. s. w. **).

Benda, der sich „herzoglich Schwerinscher Kammer-Kompositeur“ nannte, kam 1789 aus Curland nach Königsberg. Wie auch die Virtuosität der grandiosen Madam Benda durch eine von solcher Kraft und solchem Umfang nie gehörte Stimme hohe Bewunderung weckte, so ließ doch das seelenvolle Spiel Benda's eine tiefere Empfindung zurück. Sogleich flogen ihm zwei Gönner zu, Jester und der Herzog von Holstein-Beck. Jester und Benda wurden unzertrennliche Freunde und aus ihrer innigen Verbindung erwuchs Segen für das Theater, das der schützenden Obhut des ersten schon manchen Genuß verdankte. In ihrem Wesen waren die Männer sehr ungleich. Jester war fein in Gestalt und Sitten, mäßig, zierlich und zümperlich Benda von gedrungenem, starkem Körperbau dagegen durchfahrend, nichts weniger als blöde, und Lebemann durch und durch. Jester nahm ihn in seine Wohnung auf und sorgte für den Hausgenossen bis zu des-

*) Litt. und Theat. Zeit. 1783. S. 123.

**) Dorow, Erinnerungen für edle Frauen von Elisabeth v. Stägemann. Leipz. 1746. S. 206.

sen Tode. Als Lehrer auf der Violine wurde er von den Hohen und Reichen mit offenen Armen empfangen und für das hohe Stundengeld hätte er sich leicht eine angenehme Stelle bereiten können. Als eine Aufgabe schien er es aber anzusehn, in einem Weinhause, in dem er bis tief in die Nacht hinein verweilte, die Kundschaft mehren zu helfen. Und seitdem er hier aus- und einging, war es ein Sammelplatz jovialer Charaktere der verschiedensten Färbung. Mit der liebenswürdigsten Heiterkeit, fern von Künstlerstolz und Eigensinn zog er alle Herzen an und guter Dinge, wie er war, mußte Alles um ihn seyn, so daß er selbst in feindseligen Gemüthern nie einen Streit aufkommen ließ. Wer sich ihm näherte, wurde seiner Freundschaft froh und jedem half er, wo und wie er nur konnte. Um seiner Gesellschaft willen schlossen sich auch ernstere Leute nicht vom Besuch des Weinhauses aus, wie Schwartz, um bekanntere Persönlichkeiten zu nennen. Nicht brauchte man ihn an versprochene Dienste zu erinnern, nur in Betreff der Gläubiger verließ ihn das Gedächtniß. Zu ihnen gehörte der Besitzer des Hauses. Noch sind nicht die scherzhaften Strophen vergessen, die dem genialen Musiker oft von den Gästen neckend vorgesungen wurden *). Er wurde dadurch nur mehr zu trinken gereizt und es kam dahin, daß er ohne des Weines im Uebermaaß genossen zu haben, nicht die Violine spielen konnte.

*) Das Weinhaus auf dem Roßgarten ist dasjenige, das nun wieder die alte Bestimmung erhalten. Der Wirth hieß Böhm. Nach dem alten Liede „Holde Venus zürne nicht" wurde in Sachen des Klägers und Verklagten gesungen:

Holder Benda zürne nicht,
Wenn ich nicht mehr creditire
Und wenn ich nach meiner Pflicht
Dich vor's Stadtgericht citire.
Weg die Gläser, weg den Wein!
Schenkt dem Benda nichts mehr ein.

Holdes Böhmchen zürne nicht,
Wenn ich auch nicht gleich bezahle.
Benda kennet seine Pflicht,
Der bezahlt mit einem Male.
Hoch die Gläser, Freunde trinkt,
Seht, wie freundlich Bacchus winkt!

Je schwerer ihm der Kopf war, desto leichter führte er den Bogen und je mehr er am Notenpult schwankte, desto sicherer war sein Vortrag.

Benda gefiel sich in Königsberg so wohl, daß er die Sängerin allein davonziehn ließ. Die Trennung ward bald darauf durch eine gerichtliche besiegelt.

Die erste Composition, die Benda in Königsberg niederschrieb, war eine Symphonie als Ouvertüre zu Jester's Schauspiel: „Freemann". Durch seine Oratorien bereitete er den Musikfreunden neue, seltene Genüsse. Der Saal im Güllichschen Hause, zu klein für die Zuhörer, wurde oft mit dem des kneiphöfischen Junkerhofs vertauscht. Der Herzog von Holstein-Beck führte ihm Spieler, Sänger und namentlich Sängerinnen zu, wie es ihm allein möglich war, eine Gräfin Dohna, die Commerzienräthin Kuhnke, die beiden Schwestern Fischer, die eine wurde an den Commerzienrath Schwinck, die andere zuerst an den Justizrath Graun und dann an den Staatsrath v. Stägemann verheirathet, die jugendliche Johanna Fautsch, nachmalige Banco-Directorin Leo. Das Oratorium „die Religion" wurde mit der lebhaftesten Theilnahme 1¼ Stunden angehört und, da es auf das Gelungenste zu Ende geführt war, vom Anfange an wiederholt, indem der Da-Capo-Ruf allgemein war. Und noch größerer Ruhm krönte ein zweites Oratorium „der Tod." „Sein schönstes geistliches Werk" wurde später mehrmals vom Musik-Director Riel, zuletzt 1843 aufgeführt und Friedrich Dorn, der Benda's Schüler gewesen, schreibt in einem Zeitungsbericht: „Wer erinnert sich nicht der reizenden Tenorarien: Geh in Frieden, all dein Kummer bleibt zurück; und Es ist vollbracht! die Chöre sind leicht gearbeitet, denn das melodische Element war bei Benda Hauptsache" *).

Der Geheimerath Reichsgraf v. Kayserling, der sich als russischer Botschafter in Wien aufhielt, bestellte bei Benda zwölf

*) Königsberger Wochenblatt 1843. S. 710. Bei der letzten Aufführung in der Schloßkirche mit Orgelbegleitung am Vorabende des Todtenfestes gefiel das Oratorium weniger als in früheren Jahren. Die Composition war auf Saiten- und Blasinstrumente berechnet. „Darum glaube ich nicht, sagte Dorn voraus, daß das Oratorium mit Orgelbegleitung sich gut machen kann."

Violinconcerte, von denen einige vor einem glänzenden Zuhörerkreise von v. Dittersdorf vorgetragen wurden *).

Fleißig spielte er zusammen mit dem Violoncellisten Streber in den Liebhaberconcerten.

Populär in der schönsten Bedeutung des Wortes wurde Benda, seitdem er im Theater die Jesterschen Opern dirigirte „Louise", „Mariechen" und „Die Verlobung" und in raschem Tempo, in so weit es mit der Deutlichkeit verträglich war, an dem Ohr der Zuhörer vorüberführte. Wie dies vordem Sitte war, griff er von Zeit zu Zeit zu der ihm zur Seite liegenden Violine und gab, um das richtige Einsetzen der Sänger zu erleichtern, leise den Ton an. Die heiterste Stimmung ergriff das gesammte Publikum 1790 bei der ersten Darstellung der „Louise" und sie erhöhte sich bei jeder Wiederholung. Man schrieb 1791, daß kein neues Trauerspiel in Königsberg so oft und daß unter 4 neuen Opern die „Louise" gegen 20 Mal (15 Mal allein im ersten Winter) über die Bühne gegangen sey. Man rühmte aber auch der Darstellung nach, daß innerhalb 10 Jahre keine so durchgängig gelungene gesehn sey **) und man verhehlte nicht den aufrichtigen Dank dem Dichter, Componisten und den Schauspielern. Den beiden ersten wurde bei der zweiten Aufführung ein laut schallendes Vivat ausgerufen. Madam F. Bachmann als Louise empfing als Lohn für den schönen Vortrag der Romanze eine Börse, die auf die Szene geworfen den Beifallsäußerungen einen gediegenen Nachdruck gab. Dem. Kaltenbach, als Anfängerin wenig beachtet, erhob sich in der Hauptrolle, die ihr die Directrice abtrat, zum Liebling des Publikums.

Durch die „Louise" sollte ein Stück geliefert werden, „das durch Interesse, Mannichfaltigkeit, komische Szenen und leichten und gefälligen Gesang sich den Beifall des Publikums gewönne. Dieser Zweck ist auch beim Königsbergschen Publikum so vollkommen erreicht, daß diese Operette beinahe sein Lieblingsstück geworden. In der That empfiehlt sich diese Composition des Herrn Benda durch leichte und gefällige Manier, populären Gesang, glücklichen Ausdruck der komischen Laune und des Frohsinns so

*) Gallerie der berühmtesten Tonkünstler. I. S. 46.

**) Um „die ungenügsamsten Ansprüche auf Beifall zu befriedigen."

sehr, daß sie auch auf jeder andern Bühne und bloß durch sich selbst, ohne alle anderweitige Veranstaltungen, gefallen muß. Vorzüglich schön sind die Duette zwischen Hannchen und Lenther: „Um mich für diesen Schimpf zu rächen." „Sprich, willst du den Fehler bereun." „Unbekannt mit Gram und Leiden." Sehr gut im Volkston der Jagdromanze: „Es war einmal ein Weidemann." Sehr treffend der Ausdruck der Worte: „So wahr ich bin" in der Anfangsarie; „Seht den Fuchs!" im Duett zwischen Kolmann und Garbe, äußerst komisch: „Schon gut Papachen" der Frau Günter; brillant und nicht alltäglich die beiden Bravourarien im dritten Akt" *).

Die Operette, die auch in Danzig oft gegeben wurde, kam in Hamburg 1794 auf die Bühne. Die Freude hatte kein Ende, als eines Abends Louise beim Hervorruf einen launigen Epilog hielt und im Namen des Dichters und Musikers eine Fortsetzung versprach. Im Jahr 1791 erschien in Königsberg und Danzig „Mariechen". Man erkannte einzelne Vorzüge vor der „Louise", wenn diese auch sich in überwiegender Gunst erhielt. „Die Verlobung", die früher als beide entstanden war, fand damit verglichen nur geringen Beifall. Noch lange nach Benda's Tod war seine Opern-Musik beliebt. Im Jahr 1804 sang in einem Concert Dem. Bessel d. ä. (als Constanze in Mozart's Oper bewundert) Benda's Bravour-Arie „Erstaunen sah die Welt." 1806 wurde in Danzig noch „Mariechen" und 1807 in Königsberg „Louise" dreimal und „Mariechen" zweimal gegeben. 1815 trug Jean Bachmann, der damals als Gast den Don Juan gab, in Königsberg „die allgemein beliebte Kriegsromanze aus Mariechen" vor. 1815 wurde in Königsberg die Aufführung von „Louise" und „Mariechen" verlangt, 1816 die von „Mariechen". La Roche setzte als Benefiz-Vorstellung 1820 noch die „Louise" in Szene und glaubte, wie er sich ausdrückte, durch diese Wahl einen vorzüglichen Beweis seiner Achtung gegen das Publikum zu geben **). Dorn verweist 1843 auf die „Louise, deren hübsche

*) Königsb. Gelehrte Anzeigen. Bei Nicolovius 1792. S. 49.

**) Die Operette gefiel nicht, weil wie man die Wirkung jenes Oratoriums durch die Orgelbegleitung steigern wollte, so diese durch Rossinischen Vortrag der einfachen Arien.

Melodien, wie später die des Freischütz, auf allen Straßen und in jedem Munde ertönten. Mit Unrecht ist diese Louise vergessen. Ein Benefiziant sollte sie hervorsuchen. Das Einstudiren wäre eine leichte Sache und es ist echte Komik darin"

Benda überlebte nicht seinen Ruhm wie sein poetischer Freund. Neben dem Bacchus auch der Venus huldigend, wurde er, in Liebeshändel verwickelt, vom Schlage gerührt und starb sogleich am 20. März 1792 *).

An der Lösung seines Versprechens zum Besten eines verarmten Tonkünstlers ein Conzert zu geben, konnte ihn nur der plötzliche Tod verhindern. Zu früh starb er für seine Freunde, für Königsberg und die Musik. Er ward auf dem kneiphöfschen Kirchhof beerdigt und an seiner Gruft ertönte eine vom Cantor Gladau veranstaltete Cantate. In der Trauer sprach sich aufrichtige Verehrung aus. Das Wort des oft angeführten Berichterstatters: „sein Grab bezeichnet kein Stein" befrembet um so mehr, als damals von einem ihm zu errichtenden Denkmal die Rede war. Zu dem Ende „wurde sein Oratorium: der Tod, im kneiphöfischen Junkerhof aufgeführt. Musikfreunde aus den höchsten Ständen, z. B. des Herrn Generallieutenant Herzog von Holstein-Beck Durchlaucht wirkten im Orchester mit **). Benda's Grabstätte ist aber so wenig mehr zu finden, als die Mozart's in Wien." In einem poetischen Nachruf v. Baczko heißt es:

*) Preußisches Archiv 1792. S. 598. Benda's Werke sind: „Der Barbier von Sevilla" 1779, „Das Narrenballet" 1787, Cantate auf einen Herzog von Meklenburg, die Oratorien „Unser Vater", „Die Religion" und „Der Tod" von J. H. Tode. Die Ouvertüre zum „Freeman", die Operette „Die Verlobung", Die Louise" im Klavierauszuge gr. 4. Königsberg 1791. Den Componisten scheint der Beifall, den das Werk fand, überrascht zu haben. Er entschuldigt die Herausgabe dadurch, daß er dem Gewerbe derjenigen hätte begegnen müssen, die die nach dem Gehör aufgeschriebenen Noten der Arien und Duette fehlerhaft nnd verstümmelt feil boten. „Mariechen". Der Klavierauszug von J. W. Schultz. Königsberg 1792. Auf Dorn's Veranlassung wurde ein von Benda componirtes, wahrscheinlich freimauerisches Gesellschaftslied: „Armenlied beim frohen Mahl" von W. Winkler lithographirt.

**) In dem Saal war eine vom Prof. Janson gemalte Decoration mit einer Todtenurne aufgestellt, die wahrscheinlich die Form des beabsichtigten Denkmals angeben sollte.

Es trug ihn über Thal und Höhen
Mit kühnem Flug sein Genius,
Durch seine Kunst dem Nächsten beizustehen,
War noch zuletzt des Sterbenden Entschluß.

Ich denk der Worte: „Geh in Frieden,
Was dich drückte, bleibt zurück,
War dir hier kein Glück beschieden,
Oben, oben harrt dein Glück!"

Wir konnten ihm nur unsern Beifall schenken,
Zum Lohn war unsre Kraft zu klein.

Von den deutschen Theater-Componisten hat außer Gluck keiner vor Mozart sich in dankbarem Andenken erhalten; so darf es uns nicht befremden, daß keine Bendasche Melodie bis zu unserer Zeit herüberklingt. Selbst der jüngere Reichardt ist als Theatercomponist vergessen.

Joh. Friedr. Reichardt war in Königsberg 1722 geboren. Er gehörte zu einer musikalischen Familie und ward durch seine erste Gattin der Vetter Friedr. Ludw. Benda's und der Schwager des Weimaranischen Capellmeisters Wolf.

Sein Vater „ein lustiger Passagier" war Stadtmusikus in Königsberg, der als trefflicher Lautenist Eingang in die vornehmsten Häuser hatte, der bei den Literaten Lauson*) und Hamann wohl gelitten war und der besonders durch seine talentvollen Kinder, die er zu Virtuosen ausbildete, ein Relief empfing, zwei Töchter und einen Sohn. Er war ein strenger Lehrmeister, der die älteste Tochter bis in die Nacht hinein üben ließ und ihr drohte, ihr im Beiseyn der angesehnsten Zuhörer ins Gesicht zu schlagen, wenn sie Fehler machte. In zartem Alter empfing sie als Lautenschlägerin eine Anstellung im reichsgräflich Kayserlingschen Hause, wo sie in größern Gesellschaften sich mußte auf der Laute hören lassen und zwar in kostbarer Kleidung, zu der ihr

*) Er sang:

Dort in Kapustigall tönt des Reichards zaubernde Laute.

Kapustigall, zwischen Königsberg und dem Flecken Brandenburg, zur Erinnerung an das gräfliche Haus Truchseß Waldburg, jetzt Waldburg genannt.

die seidenen Strümpfe und Schuhe geliefert wurden. Hier spielte sie vor dem Bruder Friedrichs II. dem Prinzen Heinrich. Sie wurde die Gattin des Banco-Directors Leo d. ä. Ihre Schwester, die ihr Lautenspiel mit Gesang begleitete, war die Mutter des Hofraths Dorow, die in eine zweite Ehe mit dem oben genannten Kriegsrath Bock trat. Joh. Friedr. Reichardt schon als Knabe ein Meister auf der Violine und dem Piano, widmete sich neben den schönen auch den ernsten Studien und studirte in Königsberg und Leipzig. Er war Componist und Schriftsteller und empfand das Einträgliche und Gefährliche des Journalismus, durch den er, der Bescheidenheit nicht eben zugethan, in Heften und Büchern von sich viel Redens machte. Noch nicht dreißig Jahre alt beschrieb er unter dem Namen Gulden sein Leben. Hamann, der ihn in Briefen Gevatter nannte und der seinem Einfluß in Berlin die traurige Anstellung verdankte, war darüber aufgebracht, daß John dieses Leben abschätzig beurtheilt hatte*). Vor der Reise nach Petersburg hielt er sich 1771 in Königsberg auf und entzückte durch seine musikalischen Vorträge in dem Hause des Münzmeisters Göschen, eines Freundes von Hippel, welcher in einem Brief eines von Reichardt componirten und vorgetragenen Trios gedenkt**). Von Petersburg zurückgekehrt, wurde er nach Berlin berufen, wo in des verstorbenen Grauns Stelle sich Reichardt und sein nachmaliger Schwiegervater Franz Benda theilen sollten. Reichardt ward Musikdirector bei der italienischen Oper. Er diente drei Königen und verbesserte besonders unter der Regierung Friedrich Wilhelms II. das Orchester-Personal in der Art, daß kein anderes mit ihm den Vergleich aushielt. Er machte Reisen nach allen Seiten hin und trat in allen Hauptstädten mit einer großartigen Vornehmheit auf. Darum vergaß er aber nicht seiner Vaterstadt. Sein vornehmstes Lied: „Im Felde schleich ich still und wild" setzte er für Elisabeth Graun geb. Fischer, eine Composition, die in Königsberg mit Enthusiasmus aufgenommen wurde, so daß der Dichter Werner sie einem Liede unterlegte. Reichardt ließ sich von Elisabeth „Kennst du das Land" vorsingen und dennoch gestand sie:

*) Hamann's Schriften VI. S. 87, 90.
**) Hippels sämmtliche Werke XIII. S. 196.

„Wenn er singt, hört man erst, was die Lieder sind.“ Mehrere Lieder fand er sich bewogen, für ihre Stimme zu verändern *). Seine großen Opern, die die Gediegenheit eines Gluck mit der glänzenden Beweglichkeit der Italiener verbinden sollten, ließen kalt und kamen entweder gar nicht aufs Theater oder verschwanden nach ein Paar Darstellungen. So Protesilao, den halb Naumann und halb er componirt hatte, Bradamante, wozu J. Collin den Text geschrieben und Brenno, an den vor 10 Jahren erinnert wurde, da in Berlin eine historische Reihenfolge von dramatischen Musikproben aufgestellt wurde **). Von diesen Glanzstücken erfuhren die Provinzialbühnen nichts ***). Reichardt wollte auch seines Theils das Deutsche auf dem Theater gehoben wissen und komponirte Goethe's „Elmira“ 1797, damit der König, der Freund der Dittersdorfschen Opern, auch ernste deutsche Opern liebgewinne. Wenn auch diese Absicht nicht erreicht wurde, indem der König durch Kränklichkeit am Besuch des Theaters gehindert wurde, so fuhr der Componist doch fort, sich Goethen als Begleiter auf die Szene anzuschließen. Die nächste Frucht war die Musik zu „Jery und Bäthely.“ Darauf beschloß er in eigenthümlicher Weise das Vaudeville auf deutschen Boden zu verpflanzen und es erschien ein kleines Stück, das vorzugsweise Beifall erntete: „Liebe und Treue“, das erste wohl in Deutschland, zu dem der Componist auch die Dichtung gab. Es kam 1800 auf die Schuchische Bühne und auf dem Comödienzettel waren die Worte aus der Einleitung abgedruckt, mit der es Reichardt herausgab. „Es ist dieses der erste Versuch, das kleine angenehme Geschlecht der Vaudeville-Stücke der deutschen Bühne zuzueignen. Man hat außer einigen Schweizer Volksliedern, deren echte Melodie beibehalten worden, mehrere Lieder von Goethe, Her-

*) Dorow a. a. O. II. S. 207. Als Reichardt um diese Zeit von Königsberg nach Berlin ging, 1775 las man in der Zeitung ein Abschiedsgedicht.

**) Das „musikalische Quodlibet“ ward in Berlin 1841 bei Gelegenheit der hundertjährigen Jubelfeier des Opernhauses gegeben.

***) Dem. Müller, spätere Mad. Mosevius, sang, von Berlin kommend, in einer musikalischen Akademie die „Armide“ von Reichardt. Die Angabe auf dem Anschlagzettel beruht aber wohl in Betreff des Componisten auf einem Irrthum. Es sollte Gluck heißen.

der, Jacobi und Salis in ein kleines ländliches Spiel, zu welchem ein wirkliches Faktum aus der Revolutionsgeschichte den Stoff gegeben, zu verweben gesucht." Nachdem es lange geruht, wurde es 1806 in Königsberg wieder in Szene gesetzt, vielleicht zu Ehren oder gar unter Mitwirkung Reichardt's, der sich damals in seiner Vaterstadt aufhielt *).

Durch seine Schriftstellerei und seine großthuigen Aussprüche zog sich Reichardt Feinde zu. Er bat, da die königliche Gnade von ihm gewichen, um seinen Abschied, der ihm nicht ertheilt wurde. Eine anonyme Schrift aus der Feder eines Verläumdeten und Verfolgten: „Ueber die Schändlichkeit der Angeberei 1795" ist wahrscheinlich von ihm verfaßt. Unter Vorgeben von Krankheit verweilte er wiederholt jahrelang auf seinem Landgut Giebichenstein bei Halle. 1806 verdrängte ihn der Krieg von dort. Nach dem Frieden kehrte er wider Willen zurück, denn der König von Westphalen bedrohte mit Confiscation des Eigenthums alle diejenigen, die sich außerhalb der Grenzen seines Reiches aufhielten. Reichardt wurde von seiner ländlichen Besitzung nach Cassel berufen und hier ist er einer der Künstler, auf deren Wirksamkeit die Huld des Hieronymus Napoleon ruhte. Er lebte hier zusammen mit dem Bildhauer Ruhl, dem Baumeister Klenze, dem Kammersänger Fischer u. a. und war Dirigent der französischen und deutschen Oper. Bald ging die letzte ein und Reichardt, der das Italienische glücklich abgestreift zu haben glaubte, mußte nun französische Texte komponiren und auch in der Kunst seine Heimat vermissen. Mit der Welt zerfallen, von Glanz und Reichthum bis zum Nothstande herabgedrückt, starb er in Giebichenstein 1814. Seine letzten Arbeiten waren schriftstellerische.

*) Dem berühmten und beredten Landsmann, der sich abwechselnd in Memel, Danzig und Königsberg aufhielt, wurden am letzten Ort viele Gesellschaften gegeben. Auf Bitten verstand er sich dazu, eigne Compositionen auf dem Piano vorzutragen. In einem Kaufmannshause trippelte während des Spiels die geschäftige Hausfrau, die über der Bewirthung des Ohrenschmauses vergaß, durch das Zimmer und bemerkte nicht die Feuer schießenden Blicke, die der Künstler ihr zuwarf. Sie klapperte nicht nur mit den Schlüsseln, sondern hatte auch das Unglück, einen großen Schlüsselbund fallen zu lassen. Reichardt sprang auf, alle Entschuldigungen waren fruchtlos, verstimmt und verbittert empfahl er sich und das Mahl mußte in Abwesenheit dessen stattfinden, für den es eigentlich bereitet war.

Diesen Musikern mögen ein Paar beim Theater beschäftigte Männer angereiht werden. Als Musikdirector wirkte während dieser Zeit Nicolaus Mühle. Seit seiner Anstellung ist es gewöhnlich, daß im Personal-Verzeichniß der Bühne vornean der Musikdirector steht.

Der Violoncellist Joseph Streber war nach des Schauspielers Strödel Abgang lange der Veteran der Kunstgenossenschaft in Königsberg. Abend für Abend war er im Orchester zu finden und aus der Art, wie er beim Eintritt Alle freundlich begrüßte, von Allen freundlich begrüßt wurde, erkannte man, daß er mit jeglichem gut stand. Als wenn er immer über sein großes Instrument hingebeugt wäre, erschien er nur in gebückter Stellung. — Am Rhein geboren, hatte er seine Bildung in einem Kloster gewonnen. Er war der Sohn eines Försters und in Frankfurt a. M., wie das sonst nicht ungewöhnlich war, ließ er sich beim preußischen Militair anwerben. Als Soldat kam er nach Königsberg und als solcher spielte er zuerst 1778 im Schuchischen Theater. Seine musikalische Tüchtigkeit, mit Geschmack verband er eine ungemeine Fertigkeit, erregte Aufsehn und man erkannte, daß Mozartsche Opern nur gegeben werden könnten, wie sie gegeben werden müßten, wenn Streber im Orchester spielte. Wie schwer es auch hielt, einen Soldaten dem Dienst zu entziehn, so gelang es doch durch die Verwendung hochgestellter Musikfreunde. Streber brachte es dahin, daß jeder, der gut die Violine spielte, ihm zu Liebe und zu eignem Vergnügen bei Opern sich neben ihn an ein Notenpult stellte, wie seit früherer Zeit der Cantor C. D. Gladau, der sein Schüler war, und später der Kaufmann Karl Dibowski. Die Stadtmusikanten und die Regimentsmusik wurden nach und nach aus dem Theater verdrängt und auf Strebers Betrieb durch bessere Spieler ersetzt. Er ist demnach als der Gründer eines Orchesters anzusehn, das zum Flor des Ganzen bedeutsam mitwirkte. Durch Anlegung einer musikalischen Leihbibliothek in Königsberg 1793, durch Veranstaltung von Liebhaberconcerten trug er wesentlich dazu bei, daß der Sinn für Musik in stätem Steigen blieb. Ununterbrochen arbeitete er fünfzig Jahre hindurch im Schuchischen Theater. Eine Zeitlang dirigirte er sogar die Oper in Stelle des erkrankten Hiller, des Nachfolgers von Mühle, indeß Gladau den Contrabaß spielte.

Als seit Streber's Einzug in Königsberg 50 Jahre verronnen waren, wurde 1828 von seinen Freunden und Collegen ein Concert gegeben, dem er aber, der an der unheilbaren Krankheit des Alters litt, nicht beiwohnen konnte. Nur im Geiste nahm er an der Freude Theil und wurde durch den Empfang eines Briefes auf das Angenehmste überrascht. Ein achtzigjähriger Gutsbesitzer wünschte ihm Glück und erinnerte ihn daran, wie er als ehemaliger Offizier ihn einst bestimmt habe, in den preußischen Dienst zu treten und so die Veranlassung gegeben, daß er nach Königsberg gekommen sey. Streber starb kurze Zeit nachher.

Ein Musiker und zwar auch Cellist war der Theatermaler Johann Janson. Er war in Berlin 1751 geboren. Genialische Ungebundenheit hatte ihn nicht an einem gründlichen Studium in der Malerei und in der Musik gehindert. Er war in Italien und Frankreich gewesen und hatte längere Zeit in Wien sich als Historienmaler weiter gebildet. Als er nach Berlin zurückgekehrt, spielte er im Döbbelinschen Theater das Cello und schmückte die Szene mit neuen Decorationen. Als Professor von Berlin nach Königsberg geschickt, richtete er 1790 hieselbst die Provinzial-Kunstschule ein. Zimmermann's Decorationen wurden nicht mehr gerühmt, seitdem er solche für Königsberg und Danzig malte. Mehr oder weniger wurde bis dahin jede Wand als Wand gedacht; er war beflissen, den Blick in eine täuschende Ferne zu ziehn und die Kulissen als integrirende Theile der Decoration erscheinen zu lassen. Er verwarf es, wie es sonst Sitte war, jede Kulisse mit einer Säule zu begrenzen, wenn nicht die Hinterwand des Zimmers gleiche Säulen zeigte. Er malte Decken mit Cassettirungen so künstlich, daß sie kuppelartig emporzusteigen schienen. Als der Krönungstag 1790 gefeiert wurde, „war das Theater ein fürstlicher Saal. Der Prospekt verlor sich in fast unabsehbare Gallerien, im Ganzen herrschte ein mannichfaltiger, aber großer Geschmack. Auch sahen wir heute zum erstenmal gemalte Soffitten." Man rühmte eben so sehr die Uneigennützigkeit des Künstlers, der unentgeltlich malte, als die Schnelligkeit, mit der er arbeitete. Der Vorhang des Theaters galt als ein besonderes Meisterstück, indem er hier eine Rotunde mit einer anziehenden Per-

spektive darstellte *). Den Tag vor der ersten Aufführung der „Zauberflöte", zu deren äußerer Ausstattung er eine Reihe prächtiger Decorationen gemalt hatte, verfiel er in rüstigem Mannesalter 1794 dem Grabe.

Die innere Verwaltung der Bühnenwelt wurde in allen Theilen jetzt nach einem größeren Maaßstab angelegt.

Der lange, mühsam und sehnsüchtig erstrebte Name National-Theater war errungen und verbreitete sich schnell über eine Masse von Bühnen. Die gelehrten deutschen Gesellschaften hatten das dem Ruhme Deutschlands entsprechende Werk gefördert, indem sie Stücke, die aus dem Geist der Nation hervorgegangen waren, belohnend anerkannten oder ihre Abfassung zur Preisaufgabe stellten. Die kurpfälzische übersandte 1784 dem Verfasser des Schauspiels: „Verbrechen aus Ehrsucht" eine goldene Schaumünze von 20 Dukaten „in Rücksicht auf den moralischen Werth des Stücks und zur fernern Aufmunterung im dramatischen Fach." Die kurfürstlich manheimsche setzte 50 Dukaten für das beste Lustspiel aus **). Seit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelm II., der schon bei Lebzeiten des Vaters dahin gewirkt hatte, daß das Schauspielhaus auf dem Gensdarmen-Markt in Berlin, auf dem so lange nur französisch gespielt war, den deutschen Schauspielern übergeben wurde, gedieh die dramatische Kunst unter seinem unmittelbaren Schutz. Dem alten Gleim gab er die Versicherung, Beschützer der deutschen Muse seyn zu wollen ***). Das National-Theater wurde, ob auch im Titel ein Widerspruch aufzustoßen

*) Als der Besitzer des Theaters 1791 mancherlei zur Verschönerung that und sich hiebei besonders der Hülfe des Malers bediente, wurde derselbe mit Oeser verglichen, dessen Vorhang im Leipziger Theater als ein Meisterstück Bewunderung erregte.

Hier, wo uns von der Vorzeit wegzurücken
Und unsern Tempel auszuschmücken,
Mit unserm Oeser-Janson Hand in Hand
Thalia ihren Freund geschäftig fand.

**) Theater-Kal. 1785. S. 116.

***) Schummel a. a. O. I. S. 223.

scheint, ein königliches National-Theater *) und stand unter der Leitung eines Engel und Ramler und seit 1796 gewann es in Iffland einen Director, den man mit den Versen einst begrüßte:

Das Deutsche, es wird, es muß bestehn,
Du standest ein Mann in Sturm und Gefahr — —

Dadurch daß die Bühne seit der Neugestaltung vorzugsweise Werke darstellte, die aus deutschem Geiste entsprossen waren, erschien der Name National-Theater gerechtfertigt. Wenn dasselbe sich aber mit als Aufgabe stellte, in den verschiedenen Schichten der Bevölkerung Nationalgefühl zu entfachen durch eine szenische Verherrlichung der edlen Zustände und der ruhmwürdigen Thaten der nächsten Heimat, so erreichte das Unternehmen nicht diesen Zweck. Keine Stücke erschienen, die im Fernsten den Eindruck machten, welchen die eines Babo und Törring, auf die bayrische Heldenzeit bezüglich, zurückließen; es fanden sich nicht genug Dichter, die wie die Schweizer von Patriotismus durchdrungen **) in einer Reihe von Gemälden die brandenburgische Geschichte zu

*) „Wir haben, heißt es im Theater-Kalender von 1792 seit 15 Jahren, (1786) eine Menge Nationaltheater erhalten, ohne einen Begriff zu erlangen, was man denn eigentlich mit dem Worte sagen will." Es werden viele Fürsten gewünscht wie Friedrich Wilhelm, Karl Theodor (von der Pfalz) und Friedrich Franz (von Meklenburg), damit die deutsche Sache auf den Theatern durchdringe. Als am 5. Dez. 1786 das Königl. National-Theater eröffnet wurde beehrte, wie der Theater-Kalender 1788 berichtet, „S. M. der König das Schauspiel Selbst mit ihrer Gegenwart und wurden, als Sie in die Loge traten, mit dem Zuruf: es lebe der König! empfangen." „So wie der Monarch die deutsche Litteratur und deutsche Kunst seiner Aufmerksamkeit würdigte, eben so huldreich nahm er sich auch alsobald des deutschen Theaters an. S. M. geruheten dem Director für's erste eines jährlichen Zuschusses von 5000 Thlr. zu der öffentlichen Einnahme in den gnädigsten Ausdrücken zu versichern, ihm auch den Gebrauch des zeitherigen französischen Comödienhauses nebst allen Dekorationen und der ganzen Garderobe zu bewilligen und die Erlaubniß hinzuzufügen, bei großen Stücken die Statistenkleider aus der Garderobe des Operntheaters entlehnen zu dürfen. Die neuen Decorationen in Zukunft sollen alle auf Königl. Kosten gemalt werden." Theater-Kalender 1787. Später wurden noch „1000 Thlr. zur Verstärkung der Beleuchtung" bewilligt. Es wurde „eine eigene General-Direktion bestehend aus dem Geh. Finanzrath v. Beyer, den Professoren Ramler und Engel" eingesetzt.

**) Vgl. Kehrein Die dramatische Poesie. Lpz. 1840. II. S. 50.

behandeln versuchten. Friedrich Rambach widmete seine „vaterländischen Schauspiele“ 1795 dem Könige, eine Sammlung, die aber schon mit der ersten Hälfte des zweiten Theiles abbrach *). Die in Berlin 1789 erschienene „Theater-Zeitung für Deutschland“ ging, da sie vorzugsweise die Berliner Verhältnisse besprach, schon mit dem 26. Stück ein. Bei der Vorliebe, die der König für die brandenburgische Geschichte hegte, ist es auffallend, daß nicht schon aus höfischen Rücksichten mehr für ihre dramatische Behandlung geschah. Freilich ehrte Friedrich Wilhelm den Shakspear mehr als die deutschen Dichter, den er in der Eschenburgschen Uebersetzung las **) und von dem auf seinen Befehl „König Lear“ gegeben wurde; durch Schröders Darstellung, als dieser den Lear und „den dicken Ritter“, nämlich Falstaff, spielte, lernte er den Briten noch mehr schätzen. Mehr als die deutschen Dichter liebte er die deutschen Musiker und es mußte vor ihm Dittersdorf in Breslau und Mozart in Berlin als Virtuose sich hören lassen ***). Die Hinlenkung auf patriotische Themata trug eben so wenig zur Erhebung des Theaters in Berlin bei, als ebendaselbst zu der der bildenden Kunst, denn es zeigte sich kein fruchtbarer Erfolg, als Friedrich Wilhelm III. viele Bilder mit Vorgängen aus der preußischen Geschichte bei den Malern bestellte und als man im Ausstellungs-Catalog 1800 las: „indem die Kunst sich dem Vaterlande weiht, tritt sie dem Herzen eines glücklichen Volkes näher und darf um so gewisser auf Anerkennung ihrer Bemühungen rechnen.“

*) Am meisten gefiel „der große Kurfürst vor Rathenau“ (20 Jahre vorher hatte J. C. Blum das Schauspiel: „Das befreite Rathenau“ geschrieben), der auch in Königsberg 1807 von Kühne auf die Bühne gebracht wurde.

**) Schummel a. a. O. I. S. 18. 19. Den Geschichtsunterricht, den der König der Gräfin v. L. gab, eröffnete er mit der brandenburgischen Geschichte. — Ein Aufsatz im Theater-Kalender 1787 ist überschrieben: „Ist nicht die Schaubühne das tauglichste Mittel, Volksgeschichte gemeinnütziger zu machen.“

***) Ein Feind der Oper („je mehr man das Publikum an die Singspiele gewöhnt, je mehr artet der Geschmack aus. Man bekömmt für das wahre Trauerspiel einen Ekel und schläft beim feinen Lustspiel ein“) schlägt 1790 vor, um wenigstens den Enthusiasmus für die komische zu mindern, den ernsten Opern eine deutsche Grundlage geben zu wollen, indem er dem Opernschreiber die beliebten Tragödien „Otto von Wittelsbach“, „Caspar der Thorringer“, „Agnes Bernauerin“ zur Bearbeitung empfiehlt. Theater-Kal. 1790.

So haben auch auf den Bühnen Danzigs und Königsbergs v. Baczko's „Conrad Lezkau", Dörne's „Simon Matern" und Kotzebue's „Heinrich Reuß von Plauen" darum kein höheres Interesse geweckt, daß die Szene in Preußen ist und befreundete Anklänge, wie man meinen sollte, den Gegenstand uns näher rücken.

Da selbst Hofbühnen, um besser zu bestehn, sich für Monate in nahe liegende Städte übersiedelten, so hätte auch die Schuchische Bühne den Namen National-Theater beanspruchen können*), denn in Königsberg fand sie immer festeren Boden und es kostete ihr gleichsam Ueberwindung, sich von ihm zu trennen. Den Schauspielern ging es wohl und ungeachtet glänzenderer Aussichten auf anderen Bühnen machten selbst die vorzüglicheren nicht leicht einen Versuch, in Berlin eine Anstellung zu finden. Der günstige Ruf führte vom Auslande neue Kräfte zu. Eine Engagementsreise, das Suchen nach guten Schauspielern fand erst da statt, als die Entstehung von Neuostpreußen dem Bühnenvorstande den Gedanken eingab, zwei Truppen zu bilden, die von den Geschwistern Schuch geleitet werden sollten. Im Jul. und Aug. 1794 durchreisten Steinberg und Ackermann Deutschland von Inspruck bis Hamburg, um neue Mitglieder zu gewinnen.

Die Schauspieler Steinberg, Bachmann, Grüner und Ströbel, die Stammhalter des alten Directoriums, widmeten mit sehr verschiedenem Erfolg ihre Kraft dem neuen.

Joh. Christoph Ströbel in Mylau im Voigtlande 1745 geboren, betrat schon als dreizehnjähriger Knabe die Bühne. Seine Gattin gab in Riga und Petersburg, wie erzählt, die vornehmsten Rollen in Sing- und Schauspielen, als er noch Aushülfsrollen übernahm. Bedeutender erscheint er erst seit 1783, da er drei Jahre nach seinem Aufenthalt in Rußland die Wäsersche Truppe in Breslau mit der Schuchischen vertauschte, der er bereits zu Stänzel's und Schmidt's Zeit angehört hatte. Wenn er im Stande gewesen wäre, sich mehr zu mäßigen und in seinem Spiel größere Leichtigkeit zu bekunden, so würden seine Leistungen als vollkom-

*) Das Breslauer, sowie das Magdeburger Theater nannte sich i. J. 1798 National-Theater.

men erschienen seyn. Im Trauerspiel war er nicht an seinem Platz; der Fürstenpurpur, den er oft trug, vermogte ihm keine Heldengestalt und das Pretiöse der Declamation keine Erhabenheit des Ausdrucks zu geben. Im Lustspiel aber wirkte er durch eine einfach natürliche Action, die durch ein gewissenhaftes Studium immer mehr Sicherheit gewann. Im Komischen und Affectvollen hielt er sich nicht von Uebertreibung fern, so erschien er, als der zum Capitain avancirte Crispin des Romanus mit einem Zopf, der zur Erde reichte, und in Stephanies „abgedankten Offizieren“ sah man sich veranlaßt, ihn zu belehren, daß der Graf in seinem Schmerz nicht unschön werden darf und daß, wenn der Laokoon „in Geschrei ausbricht, der Künstler ihn doch nicht mit offenem Munde erscheinen läßt.“ — Er stellte im „Heinrich den Vierten“ den Falstaff dar, im „Kaufmann von Venedig“ den Lorenzo, im „Fiesco“ den Mohren, in „Maria Stuart“ den Burleigh, in „den Piccolomini“ den Octavio. Er spielte den „Conrad Lezkau“ und wählte zu seiner Benefiz-Vorstellung 1806 den „Nathan den Weisen“ um auch hier die Hauptrolle zu geben. Mehr Dank erwarb sich Ströbel, wenn er als Rode im „dankbaren Sohn“, als Nicolaus Staar, als Don Ranudo und als Langsalm im „Wirrwar“ auftrat. Keine Rolle gab er öfter, als die des Präsidenten in „Kabale und Liebe“ zuerst 1788 und zuletzt 1819, da er, um mit einem Ludw. Devrient, der während seines Gastspiels in Königsberg den Wurm gab, zusammen zu spielen, noch einmal die Bühne betrat. Ströbel fehlte nicht in Operetten und sang den Krautmann im „Doctor und Apotheker.“ Als seine Gattin nur noch in seltenen Fällen Mütter und Anstandsdamen repräsentirte, als sie, wie die Charlotte Brandes, zuletzt die Schenkwirthin in den „Jägern“ gab, spielte er noch lange beinahe jeden Abend und ließ in seiner Person wohl und übel die Könige erscheinen, meistens aber, da er sich einen lang gezogenen Predigerton angeeignet hatte, die Geistlichen im verschiedensten Kostüm; wie er beim Todtenfest der Principalin Schuch den Priester gesprochen hatte, so gab er den Pastor in den „Jägern“, den Pater in „den Räubern“, den Patriarchen im „Nathan dem Weisen.“ Nach dem Theaterbrande 1797 erwarb er sich durch gewissenhafte Regelung der ökonomischen Verhältnisse ein großes Verdienst um das Bestehn des Ganzen. Seit 1799 Theater-Rendant war Abends ge-

wöhnlich seine Stelle in der Kasse und mit Ausnahme des Nathan wird er keine neue Rolle mehr einstudirt haben. Für manche alte erhielt er noch spät Beifall, so lobte ihn Kotzebue als Rota in „Emilia Galotti". Zur Zufriedenheit versah er ein Jahr die Regie des Schauspiels neben Beinhöfer, der die Oper leitete. Nachdem Strödel aus der Oeffentlichkeit schon lange sich ins stille Familienleben zurückgezogen hatte, erschien am 21. April 1818 sein Name (man wähnte, zum letzten Mal) auf dem Comödienzettel. Der Veteran der Schauspieler feierte zugleich mit dem Director C. Döbbelin sein Kunstjubiläum und trat nach gehaltenem Prolog in dem alten Stück, dem „Deutschen Hausvater" in der Titelrolle auf. Er der deutsche Hausvater Strödel steht in der Schauspielerwelt einzeln da, denn eine Tochter, die in Rußland Kinderrollen gab, wird schon frühe gestorben seyn, und wie Flögel, so hielt auch Strödel seinen Sohn vom Theater fern und ließ ihn die ernsteren Studien zu einem Staatsbeamten machen.

Christoph Sigismund Grüner wurde zu Königsberg in Schlesien 1757 geboren. Er studirte in Halle und Jena. Da er künstlerische Befähigung zu besitzen wähnte, so wurde er Schauspieler und Schauspieldichter. In Posen trat er zuerst auf und wurde Mitglied der Wäserschen Truppe. Als fahrender Schüler durchzog er Deutschland und kam 1782 nach Königsberg. Hier debütirte er mit der Drillingsrolle der Ferdinande, und obgleich Ackermann sich in ihr auszeichnete, wurde seinem Spiel Beifall gezollt. Später wetteiferte er mehr mit Flögel und gab das derb Komische nicht ohne Uebertreibung. In Intriganten-Rollen, die häufig ihre Repräsentanten unter den Komikern finden, ward ihm in Königsberg und in Deutschland nur eine bedingte Anerkennung. Wie Faust verließ er die Schuchische Bühne, als ihre bewährte Vorsteherin starb. Er ging 1787 nach Hamburg, wirkte aber hier nicht einmal ein Jahr unter Schröders Directorat. Nach mancherlei Gastspielen, wie in Berlin, ist er 1788 wieder in Königsberg als Schauspieler, Sänger und Theaterdichter. Einen Ruf der Frankfurter Nationalbühne, den er 1792 empfing, wies er auf den Wunsch des Publikums zurück. Er gab den Kalb in „Kabale und Liebe" und den Osmin in „Belmonte und Constanze." Viele Prologe und Festspiele wurden von ihm gedichtet

und seine Schauspiele einige Male aufgeführt. Als er Königsberg und Danzig 1795 verlassen, spielte er wieder an verschiedenen Orten. In Altona beklagte er sich über die strenge Beurtheilung seines Marinelli, in Bremen wurde er materiell verwundet, indem ein auf die Bühne herunterfallendes Eisen mit der Spitze in seine Brust drang. Eine Zeitlang war er Mitglied des Theaters in Hannover. Hier wurde von ihm 1798 „Doctor Faust, ein satanisches Fragment" gesehn, das mehr Aufsehn als Glück machte. Im Jahr 1804 tritt er wieder in Danzig auf. — Zu seinen Critikern in Königsberg gehörte der Dichter Werner. Grüner wurde gerühmt, aber entschiedener getadelt. Man hielt ihm das Extemporiren und Outriren wiederholt als Sünde vor, indem man fürchtete, daß das zu Edlerem gesteigerte Schauspielwesen wieder zu der ungebundenen Possenreisserei herabsinken könne. Man verspottete seine Intelligenz, mit der, da sie das bei Bühnenkünstlern gewöhnliche Maaß überstieg, sich Grüner brüstete, daß er als Todtengräber im „Hamlet" mit dem Pfeifenstummel im Munde erschienen sey. In einem Epigramm las man, daß seitdem die bunten Harlekine von der Szene verbannt wären, es sich ein grüner anmaaße, auf sie Plattitüden zu bringen. Man nannte ihn einen unglücklichen Pegasusreiter und sprach seinem Stücke „Prellerei über Prellerei oder hierin bespiegelt euch" den Namen eines Lustspiels ab, während man sein Trauerspiel „Der Irrthum oder Wilhelminens Geschichte" zum Schlafen langweilig fand. Als Journalist schrieb er über die Stellung der Schauspieler, über Schauspielwesen, Darstellung und Critik, wie bereits gedacht ist, und er hatte es auch hier mit strengen Gegnern zu thun *).

*) „Der Irrthum" wurde in Danzig 1782 und „Prellerei" 1787 zum ersten Mal aufgeführt. Jenes, in dem Wilhelmine (Mad. Einer) gleich Weißens Amalie in Jünglingstracht erscheint, ist in Danzig 1782 gedruckt, was für den Beifall spricht, den es damals fand, denn bei der ersten Darstellung stand auf dem Comödienzettel „der Verfasser will das Stück drucken lassen und bittet darauf pränumeriren zu wollen." Nach Baczko's Versuch einer Gesch. u. Beschr. der Stadt Königsberg" im Verzeichniß der Schriftsteller S. 608. ist von Grüner auch das Lustspiel und ein Vorspiel gedruckt. — Grüner kommt mit als der letzte in den Schriftchen mit fortlaufenden Schauspieler-Beurtheilungen vor. Diese hören für eine Zeitlang auf und nur in auswärtig erscheinenden Zeitschrif-

Die beiden Brüder Bachmann, Jean und Karl Wilhelm waren in Rheinsberg 1766 und 1768 geboren, durch ihre ältere Schwester mit Ackermann verschwägert und durch ihre Frauen, die Schwestern Schuch, Schwiegersöhne der verstorbenen Directrice. Beide waren Baßsänger*) und beide galten, da sie sich zuerst auf der Bühne versuchten, für unbedeutend. Bald aber erhob sich Jean Bachmann zum Liebling des Publikums, dessen Erscheinung auf und außer dem Theater ein seltenes Interesse erregte als ein Ideal der Schönheit, der Mode und der feinsten Tournüre. Sein Talent schien ihn jedes Studiums überheben zu wollen und er spielte die ersten Rollen ohne alle Anstrengung. Seine angeborne Gratie galt für Bildung, seine Routine für Kunst. Wie Strödel Repräsentant der Geistlichkeit, so war Bachmann der des Militärs. Man sah ihn in der „Louise", im „Faßbinder" als Soldat, in der „Fanchon" als Husarenoffizier, im „Bettelstudenten" als den Ingenieur-Lieutenant. Bei der „ungeheuern Heiterkeit," die er zu verbreiten verstand, gab er eben so gut auch den Studenten im letzten Stück und den Hurlebusch im „Wirrwarr". Auch in Tragödien und großen Opern fielen ihm die Hauptrollen zu Otto von Wittelsbach, Fiesco, Wilhelm Tell, im Kratterschen Trauerspiel Menzikoff, in „den Räubern" Franz Moor. Bei dem durchgehend gemüthlichen Charakter seines Spiels läßt sich kaum glauben, daß er dem Scheuslichen den Stempel der Wahrheit aufzudrücken vermogte. Noch auffallender sind seine Leistungen als Sänger, da er keine Note lesen konnte. Er ließ sich seine Partie vorsingen und vorspielen, um sie dann mit einer Sicherheit vorzutragen, die selbst den Mitspielenden zu gute kam, die im musikalischen Wissen ihm weit überlegen waren. Bachmann sang den Tarrar im „Axur von Ormus", den „Titus" und den „Don Juan." Als der letzte erschien er in Königsberg noch 1815 als Gast. Die junge Welt der Zuschauer lächelte zum Verdruß der älteren, als Don Juan stets mit einem Taschentuch wehend auf die Bühne hüpfte, um nach altem Styl

ten stößt man hie und da auf ein dramaturgisches Referat aus Königsberg. Mittheilungen älterer Theaterfreunde müssen den Mangel ersetzen.

*) Die Hauptrolle Wilhelm Bachmann's war Franz oder Leporello im „Don Juan."

das Leichte und Flatterhafte auch symbolisch auszudrücken. Jean Bachmann vermählte sich 1788 mit Friederike Schuch und wurde dadurch Mitdirecteur und nächster Theilnehmer an den Unfällen, die über das Schuchische Unternehmen einbrachen, wenn er auch die Directionssorgen seiner Gattin und seinem Schwager Steinberg überließ. Das Schauspielhaus in Danzig drohte den Einsturz und das in Königsberg sank 1797 in Staub und Asche. Im Anfang dieses Jahrhunderts trennte er sich von Steinberg, indem jener Director des Danziger und dieser Director des Königsbergschen Theaters wurde. Der unglückliche Krieg drückte beide unter die Herrschaft der Creditoren. Bachmann konnte sich nicht mehr vom Fall errichten. Während seine Gattin sich ganz von der Szene zurückgezogen, blieb er als Schauspieler und Sänger thätig bis zur Todesstunde. Er trat auf verschiedenen Bühnen auf und gefiel als Gast auf großen Bühnen, ohne sich auswärts eine dauernde Anstellung zu gewinnen. So spielte er 1816 in Berlin in der Weißenthurn „Clementine", in Monsigny's „Deserteur", in Mehul's „Joseph in Aegypten" und zusammen mit seiner Tochter Friederike*) in d'Alayrac's „Adolph und Clara." Lange wirkte Bachmann zuletzt unter Schröders Directorat in Danzig und Königsberg und gab alte Rollen, die meistens nur in einzelnen Szenen bestanden, in Schau- und Singspielen, bis er in Königsberg, wenn nicht auf der Szene, so im Theater, ein plötzliches Ende fand. Er starb am 6. Dez. 1824 am Schlagfluß, da er sich zu einer Vorstellung eben eingestellt hatte**).

Karl Steinberg, der Sohn der **Karoline Schuch**, kann in der Geschichte des königsberger Theaters, wenn er auch als Schauspieler und Schauspieldichter wenig bedeutete, nicht vergessen werden, da sein Name unter den Comödienzetteln während der glänzendsten Periode zu lesen war. Das offene und redliche Wesen, das er als Mann zeigte, steht im Gegensatz zu dem Unklaren,

*) Eine zweite Tochter Jeannette wurde durch die Ehe im jugendlichen Alter der Bühne in Königsberg entzogen. Sie war vorzüglich in kleinen Singspielen, wie in den „Unglücklichen." Sein Sohn Johann, der mehr Sänger als Schauspieler den „Don Juan" gab, starb in blühendem Alter.

**) Zweimal verheirathet, hinterließ er fünf Kinder; ein sechstes wurde nach einem Tode geboren.

das über seine Jugendgeschichte verbreitet ist. Der Angabe nach war er in Breslau 11. Nov. 1757 geboren, er hatte Theologie studirt und war auf Veranlassung der Mutter wider Neigung und Beruf zur Bühne übergegangen. Man zweifelte an der Echtheit seines Namens und wollte wissen, daß wie Franz Schuch d. ä. und Stänzel auch er katholischer Priester gewesen sey, so wie zwei Schauspieler, die unter seinem Directorat wirkten, gleichfalls dem Kloster entsprungen seyn sollten. Im J. 1778 finden wir Steinberg unter den Mitgliedern der Schuchischen Truppe und er spielt bis 1780 Bediente, Liebhaber, Deutsch-Franzosen, (seit der „Minna von Barnhelm" kömmt dieses Rollenfach vor) aber ohne Beifall. Nach einer Abwesenheit von mehreren Jahren kehrt er zu der Bühne der Mutter zurück und giebt, durch ihr Ansehn geschützt, den Maler Conti, den Barbier Schnaps in den „beiden Billets" und den Sekreträr Wurm. Nach ihrem Tode kann er sich ungeachtet seiner hölzernen Steifheit nicht auf den Bretern halten, er wird ausgepfiffen, trotz der Mitdirectorschaft. Nur selten betrat er sie seitdem und in diesem Jahrhundert nur in einzelnen Fällen, wenn es an andern Kräften fehlte, ohne daß es ihm gelang, aus der Noth jemals eine Tugend zu machen. Nach Baczko's Meinung ließ man den ehrliebenden Mann dafür büßen, daß er Bösewichte darstellte. Von seiner rühmlichen Wirksamkeit als Director, so lang ihm Schwartz zur Seite stand, von den Unglücksfällen, die er während der kriegerischen Ereignisse erlitt und später unverschuldet erlitt, als man ihm zumuthete, im Dienst der Musen mit geringen Mitteln ein großes Haus zu machen, soll später die Rede seyn. — Sein Verdienst als Schauspieldichter war so gering, daß er als solcher nur in seinen jüngern Jahren genannt wurde. Nachdem er einem alten Stück eine neue Form zu geben versucht hatte, wagte er sich an eigene Compositionen, aber auch hier gab er nur Fremdes. Auf das Trauerspiel „Richardt der Dritte. Nach Weiße und Schäkespear (sic)

*) „Karl Steinberg, zugenannt G . . . G . . . r" so heißt er in Vollmer's „Fragmentirten Skizzen." Gulfinger (bei Reichardt Guolfinger geschrieben) Ritter von Steinsberg war Schauspieldichter und Theaterdirector in Prag, vielleicht derselbe Goldfinger, der dem Schauspieler Czechtitzki zu seinem Trauerspiel den Stoff gab. Die Namensähnlichkeit könnte vielleicht auf eine Verwandtschaft schließen lassen.

für die Schuchische Bühne bearbeitet", das er in der Widmung in kindlichem Gehorsam der nachsichtsvollen Aufnahme der Mutter empfahl, folgte im folgenden Jahr 1787 das Schauspiel „Menschen und Menschen-Situationen oder die Familie Grunau" *). Die Erfindung ist nicht die beste und der hie und da losgelassene Witz der schlechteste. Statt „Menschen" sollten obenan Comödianten stehn, denn nur diese sieht man in dem aller Wahrheit entbehrenden Schauspiel. Das bunte Szenengewebe, aus allerlei Requisiten zusammengesteckt, besteht aus den gewöhnlichsten Theaterreden in der unbeholfensten Sprache. Die vier Kinder des Commerzienrath Grunau scheinen die vier Temperamente zu repräsentiren, von denen jedes auf seine Weise liebt. Eine Szene, wie in Bretzner's „Räuschchen" zeigt uns, wie die Liebescandidaten nach einander vom Vater zum Glück befördert seyn wollen. Der Melancholismus greift zur Pistole und ruft: „dort, dort, von wo man nie wieder rückkehrt!" Mendel fragt: „war eher Jude oder Christ als Mensch?" Seine vermeintliche Tochter ist eine Recha, ihm zur Erziehung übergeben, deren Taufnamen er erst da verräth, als er sie dem rechten Vater, dem alten Grunau, übergiebt. Der Sohn, der sich erschießen wollte, weil er eine Jüdin liebte, ist nach der Entdeckung noch unglücklicher, bis es sich findet, daß auch er nur ein Pflegesohn und nicht ihr Bruder sey. Eine adelstolze Baronin spricht den Mutterfluch über einen Jüngling aus, der der Tochter Grunaus die gelobte Treue hält; jedoch läßt sie sich erweichen, als Henriette außer sich über ein Anerbieten „mit einem Schrei zu Boden schlägt" und entsagen will.

Madam, mir wollen Sie 10,000 Thaler anbieten? Wofür, wofür?

J nun für die genossenen Freuden **).

*) In der „Sammlung alter und neuer Schauspiele, wie sie von der Schuchischen Gesellschaft gegeben werden." Frankfurt und Leipz. 1787. Eben und mit günstigem Erfolg aufgeführte und daher von den Lesern verlangte Stücke sollten nach dem Vorbericht in der Sammlung vereinigt werden und von derselben jährlich 2—3 Bände erscheinen. Aber der erste Band war der letzte. Neben dem Kanterschen Nachdruck-Repertorium konnte kein neues bestehn.

**) Der Verfasser scheint auf seine Mutter und Schwester Friderike, die als Baronin und Heinriette Hauptrollen gaben, bei der Ausarbeitung besondere Rücksicht genommen zu haben.

Außerdem giebt es noch allerlei Charaktere, die möglichst schroffe Gegensätze bilden, ein Schuster, der vor Hunger einen Mordanfall versucht, und ein Ostindienfahrer, der als Millionär heimkehrt. Ein Liebhaber, der sich in einem Lederkasten verbirgt, und eine Scheinheilige, die mit Postille und Kater spielt, ein Hofmeister, der mit lateinischen Brocken um sich wirft, sind eben so wenig neu, als drei, Alles mit gleicher Liebe umfassende Biedermänner. Einer der letzteren, ein General, charakterisirt sich und seine Zeit durch folgende Erzählung:

Mit welcher Unerschrockenheit ich ins Feuer gehen kann, da ich weiß, ich führe nicht elende Sklaven meiner Zucht an, sondern freie Leute, — Leute, die für mich mehr fürchten, als für sich.

Im vorigen Kriege, da ich noch Lieutenant war, hatte ich einen Major zum Chef, der nicht Mensch, der Barbar war. In einem hitzigen Rencontre sahe ich den Major vor meinen Augen fallen. Ein Kerl von der Schwadron schoß ihn nieder. Es war infam von dem Kerl, ich gesteh' es. Ich wollte ihn auf der Stelle rächen, hieb auf ihn ein, aber er spornte sein Pferd, stürzte sich in den Feind und blieb. Ich gab einst einem alten Kerl einen Dukaten für seine kranke Mutter, in einem Scharmützel fiel mir mein Pferd, er sprang von dem seinigen, setzte mich mit Gewalt herauf, sagte: Herr! ich bin alt, Sie jung und in dem Augenblick wurde er vor meinen Augen erschossen" *).

In den Jahren 1795 und 1796 gab Steinberg in Leipzig zwei Familiengemälde heraus. Das eine „Die Hand des Rächers" ist eine Fortsetzung von Ifflands „Jägern." Im Personenverzeichniß steht obenan Oberamtmann v. Zeck und in der Mitte Oberförster Anton Warberger. Mancherlei Aeußerliches hat sich von dem verstorbenen Oberförster auf den Nachfolger vererbt, doch heißt es darum nicht: wie die Alten sungen, so — —. Der Oberamtmann sucht durch Anwendung von Gefängniß und Folter den vermeintlichen Thäter eines in der Schreiberei verübten Dieb-

*) Das Präludium einer Szene (ein Nachhall der oben angeführten Folterszene) im Hause des Generals zeigt, daß dieser auch strengen Maaßregeln nicht abgeneigt ist. „Der Unteroffizier geht hinaus, es wird geschlagen, daß man es hören kann. Sobald der Kerl einige Hiebe bekommen, ruft der General: Ist genug! Er schlägt mir den Kerl zu Schanden."

stahls zum Geständniß zu zwingen und zwar den ehrlichen Dorfschulzen. Warberger drückt auf den unmenschlichen Quäler eine Pistole ab, ohne ihn zu tödten. Noch Schlimmeres steht nun dem Verfolgten bevor, bis es sich ergiebt, das Zecks eigener Sohn das Geld entwendet hat. — Das andere Stück heißt: „Leichtsinn und Größe." Ein Königsberger Recensent sagt: „daß hier die kahle Intrigue und die Charaktere auf die plumpeste, geschmackloseste Weise ohne Haltung aus andern Schauspielen zusammengeflickt sind, das mögte noch hingehn (!), allein man findet ganze Stellen aus bekannten Werken wörtlich abgeschrieben, zuweilen ist dies auch so geschehn, daß der Sinn ganz entstellt wird" *).

Auf die drei Heldenspieler Schmidt, Koch und Czechtitzki folgen Haffner, Kramp und Schwartz. Die letzteren waren zugleich Sänger.

Friedr. Wilh. Haffner war zu Dresden 1760 geboren. Als er hier als Mitglied der Wäserschen Truppe, nachdem er bereits in Berlin seit 1781 eine beifällige Aufnahme gefunden, Hauptrollen gab, entzückte er durch sein Spiel und seine imponirende Gestalt das Publikum um so mehr, als es in seiner Erscheinung das Andenken des berühmten Reinecke erneuert sah. Haffner mußte aber sich selbst gestehn, eine solche Größe nicht erreichen zu können. Als die Wäser Dresden verließ, blieb er dort zurück, noch in demselben Jahr 1789 vertritt er in Königsberg den unvergeßlichen Czechtitzki. Und kurz vor seiner Anstellung hatte Koch aus Riga nach Deutschland sich übersiedelnd in einer glanzvollen Reihe von Gastvorstellungen den alten Enthusiasmus entzündet. Wie schwierig auch seine Stellung war, so erregte Haffner dennoch durch seine Antrittsrolle als Esser Bewunderung, sie folgte seinem Richard III., seinem Edgar im „Lear" (Koch gab einst die Rolle), verflüchtigte sich aber, als er den Hamlet darstellte. Gediegneres leistete er in Stücken aus dem Familienkreise als Wiburg in „Stille Wasser sind tief", als der junge Klingsberg im „Ring" auch als Repräsentant älterer Charaktere, wie des Siegfrieds von Lindenberg, in dessen Biederkeit er seine eigene

*) Kritischer Anzeiger bei Hartung in 4., 1796. S. 25. — Ein Trauerspiel „Otto von Wittelsbach" von Steinberg ist nicht auf des Directors Rechnung zu setzen.

zur Anschauung brachte. Er sang in der „Louise" und im „Doctor und Apotheker." Obgleich es den Königsbergern wohl that, auch von Haffner sagen zu können, daß er die höhere Ausbildung unter ihnen erlangt habe, so gab ihnen doch sein monotones, oft ungelenkes Wesen — wie bei vielen Schauspielern war auch bei ihm Nachläßigkeit im Memoriren daran Schuld — Anstoß und Aergerniß. Immer kälter empfangen, verabschiedete er sich 1792 und ging nach Riga. Seine Gattin, die das Cordelchen in „den Jägern" spielte, war unbedeutend. Haffner starb in seiner Vaterstadt, wo ihm mehr Anerkennung zu Theil wurde, 58 Jahre alt.

Joh. Friedr. Kramp aus Lüneburg betrat 17 Jahre alt 1770 die Bühne*). Längere Zeit spielte er in Lübeck und hier längere Zeit zusammen mit dem genannten Engelhardt. Darauf war er Mitglied der Wäserschen Truppe.

„Selten hat ein fremder Künstler so viel Lob von auswärtigen Rezensenten mitgebracht und sehr selten ist dieses Lob bei seiner hiesigen Erscheinung so bestätigt worden als bei ihm. Selbst im kleinsten Zuge sieht man den Meister, der desto größer ist, je weniger ihm die Natur, so wie die Kunst fast Alles verliehen hat. Seine Gestalt, seine etwas unangenehme Sprache, fast Alles nimmt gegen ihn ein und doch, wer sah ihn je eine Rolle durch spielen, ohne befriedigt zu seyn? so ging's in Lear, seiner Debüt-Rolle. Sein erstes Erscheinen auf dem Theater war ihm sehr entgegen, aber kaum hatte er einige Szenen gespielt, kaum hatte er den Fluch über seine Tochter ausgestoßen, als auch seine hinreißende, nie falsche Declamation, sein herrliches Mienenspiel ihm alle Herzen gewann. Seine Verdienste, wie der Beurtheiler weiter sagt, bewährten sich noch mehr in den Familiengemälden und ließen angeborene Mißstände, wie die schnarrende Stimme und die Kälte, die über seine Gesichtszüge verbreitet war, bald ganz vergessen. Er stieg immer höher und als er im vorgerückten Alter der Bühne entsagte, galt er noch in manchen Rollen für unerreichbar. Selten erschien er in der schimmernden Tracht eines Helden und, wenn er nicht Könige figurirte, so zeigte er sich auch in Tragödien, wie in der Titelrolle des „Nathan", ohne alles Gepränge. Seine Stärke bestand in der Charakterzeichnung strenger, aber

*) Wald und Keber Pr. Manatsschrift. Elbing 1789. II. S. 64.

edler Väter und sein Fach waren nach der Theatersprache: tragische Greise. Kramp kam gleichzeitig mit Mad. Pauly und Haffner aus Dresdeu nach Königsberg. „Wer ihn einmal sieht, ist von seiner Trefflichkeit überzeugt. Heil der Schuchischen Gesellschaft, daß sie ihn zum Mitgliede hat.“ Noch höher steigerte sich der Besitz des Künstlers in Verbindung mit der eben so begabten Mad. Pauly, welche seine Gattin wurde. Neben einander pflegten sie in Hauptrollen nicht gesehn zu werden. Wenn er den Nathan gab, so sie die Daga und, wenn sie die Isabella von Messina darstellte, so er den Diego. Unübertrefflich war er als der Oberförster in den „Jägern“, als der Wirth in der „Minna von Barnhelm“ in den übereinstimmenden Rollen als Miller in „Kabale und Liebe“ und als Spindler in „Julius von Sassen.“ Er sang den Axur und den Tapezirer Martin in der „Fanchon.“ Das Krampische Ehepaar hielt sich seit der Bühnentheilung 1802 fern von Königsberg und spielte fortan mit immer gleich bleibendem Beifall in Danzig, wo es seine Tage beschloß. Ehe es vom Theater abtrat, sah man die beiden Künstlergrößen in untergeordneten Rollen, so 1810 in der Weißenthurn „Wald bei Herrmannstadt“ als den alten Landmann und seine Frau. — Seit ihrer Anstellung hatten beide durch ihren stillen musterhaften Lebenswandel, in dem bei ihnen der rauschende Theaterjubel wohlthätig verhallte, sich die allgemeinste Liebe und Achtung bei der Bürgerschaft in Danzig gewonnen. Sie bewarben sich um einen Posten bei der Stadt und empfingen ihn, wie sie es wünschten. Am 1. Juni 1811 wurde er Speisevater (Inspector) und sie Speisemutter des Kinder- und Waisenhauses und sie versahen das Amt zusammen 12 Jahre in löblichster Weise. Merkwürdig ist es, daß darum die Schauspielkunst ihnen keineswegs gleichgültig wurde und daß sie aus Liebe zu der ihnen untergebenen Anstalt in jedem Jahre noch einmal die Bühne betraten, nämlich in einer Vorstellung zum Besten des Waisenhauses. Eine solche pflegte gewöhnlich den frühern Theaterfreunden eine alte Erinnerung zurückzurufen, so ward 1815 „Galora von Venedig“ gegeben, 1821 „Die Stricknadeln“ *). Prologe und Epiloge wurden von den Festge-

*) 1816 kamen so „Die deutschen Kleinstädter“, 1818 „Reue und Ersatz“ von Vogel, 1819 „Der Herbsttag“ von Iffland zur Aufführung. Diesen der Wohl-

bern, die sich aber Gäste nannten, und von Waisenknaben gehalten. — Als Kramp das siebenzigste Jahr erreicht hatte, starb er im März 1823. Die Wittwe begab sich in ein Hospital, in dem sie von einer Pension bis 1835 lebte.

Die Rollen, die Haffner gespielt, empfing Schwartz, der aus Hamburg nach Preußen kam. Tüchtig in der Oper, groß im recitirenden Schauspiel, überstralte er Alle vor und nach ihm. Ungeschmälert bleibt ihm die Ehre, die Bühne Königsbergs zu einer Musterbühne erhoben zu haben.

Friedr. Karl Roose gehört auch zu den Heldenspielern dieser Zeit. Er wurde als ein junger fein gebildeter Mann von Schwartz der Direction empfohlen und kam aus Regensburg im Aug. 1794 nach Danzig. Wie überall bewährte sich auch bei ihm Schwartzens richtiger Blick. Obgleich er schon auf mehreren Bühnen gespielt hatte, so konnte seine Bescheidenheit nicht die Scheu überwinden, die oft ein falsches Urtheil veranlaßt. Er gab den Hamlet, den Wiburg und den Garsias in der „Galora von Venedig" mit nicht ungetheiltem Beifall. Bei allem Fleiß, den er auf die Sprache verwendete, fiel sein rheinischer Dialect unangenehm auf. In einer Vorstellung wurde gepfiffen und wenn man auch, im Kampf mit der ihm feindlichen Partei, ihn durch Hervorruf ehrte, so mußte er zur Betrübniß Bachmann's, Schwartzens und zu seiner eignen, der gern von beiden gelernt hätte, Königsberg verlassen. In einer von ihm herausgegebenen Schrift sagt er, daß er aus Neigung Schauspieler geworden und daß bei ihm nicht Kunst nach Brot gehe *). Im Auslande arbeitete er sich schnell zum größten Künstleransehn empor. Als er 1808 den Tod seiner talentvollen Gattin Betty betrauerte, wirkte er an dem k. k. Hoftheater in Wien als Inspicient **) unter seinem Schwie-

thätigkeit gewidmeten Vorstellungen entsprachen die zum Vortheil des städtischen Lazareths in Danzig (seit dem Aug. 1779 fanden sie statt) in welchen einige Male ein ansessiger Kaufmann Peter Dentler spielte, von dem früher schon die Rede war.

*) „Epistel an den Verf. des im 15. Stück der Annalen des Theaters nebst kleinen Bemerkungen über Kunst, Geschmack, Kritik und Darstellung." Königsb. 1795.

**) Jetzt ist der Inspicient das hinter der Szene, was der Souffleur vor der Szene ist. Früher hatte er mehr zu bedeuten" denn es heißt: „jeder Schauspieler ist gebunden, die Rolle so auszuführen, als es der Inspizient angiebt."

gervater, dem Regisseur Eckardt-Koch. Ueber seinen künstlerischen Werth erklärt sich Ed. Devrient sehr günstig *).

Wenn über die Tüchtigkeit der Schauspieler eine Meinungsverschiedenheit zwischen Direction und Publikum grell hervortrat, so noch mehr in Betreff jugendlicher Schauspielerinnen, weil hier die Verehrer für sie Partei nahmen und durch vorlaute Aeußerungen des Beifalls und Mißfallens für die Begünstigten Vortheile zu erringen suchten. Die größte Aufmerksamkeit wurde den Sängerinnen geweiht. Die Directrice sah sich gezwungen, es mit einem Theile zu verderben.

Vergessen war schon die Zeit, als Madam Ackermann bei ihrem Debüt in einer Oper einen glänzenden Sieg davontrug und Herklots sang:

Selbst die den Wettgesang mit Dir begannen,
Verlieren gern — was sie schon fast gewannen,
Den schweren Preis.

Die Sängerinnen neben ihr sahen damals ihren Ruhm verdunkelt, jetzt war an ihr die Reihe, zurückzutreten. Man verlangte eine „Bravoura", wie man sich ausdrückte, seitdem in den Mozartschen Opern eine Constanze und eine Königin der Nacht gesungen seyn wollte. Die dreißigjährige Mad. Mattstädt, die als eine solche berufen wurde, entsprach wohl nicht den Erwartungen und verließ bald den Schauplatz. Jugendlich aufblühende Talente, glaubte man, wären geschickter von ihrem Enthusiasmus für die Kunst Rechnung zu tragen. Eine Dem. Werther begrüßte man als die vierte Huldin:

Drum war schon früh Thaliens Erstlingsgabe
Und eine Götter-Stimme dein. —
Drum schrieb sie frühe schon in deinen schönen Busen
Mit Rosen-Schrift: Vollkommenheit *).

Auch sie verschwand. Längerer Gunst hatte sich Mad. Zander zu erfreuen. Henrici's Töchter Rosa und Minna spielten schon in zartem Alter Soubrettenrollen und versuchten sich in Gesangpartien. Die eine an den Souffleur Zander verheirathet,

*) Gesch. d. deutschen Schauspielk. III. S. 139.
*) Gedichte von F. L. Z. Werner. Königsb. 1789. S. 88.

bildete sich zu einer vorzüglichen Sängerin aus, so daß sie, noch nicht 20 Jahre alt, nur in Singstücken und Opern auftrat. Sie gab den Oberon in Wranitzkys Oper, sie sang im „Don Juan" die Laura (Elvira), in der „Zauberflöte" die Königin der Nacht, die sie von Mad. Ackermann überkommen und in „Lilla oder Schönheit und Tugend" von Vincenz Martin die Lilla, die sie nach dem Ausdruck eines mißliebigen Recensenten vom J. 1794 erobert hatte und die man wahrscheinlich von einer anderen Sängerin wollte geben sehn *). Mad. Zander erscheint zuletzt 1799. Mit dem Verlust der Stimme verlor sie Alles, und dem Musendienst entfremdet, mußte sie, um ihr Leben zu fristen, niedere Dienste versehn.

Jeannette Kaltenbach 1776 in Danzig geboren, spielte kleine Rollen ohne Glück, wie gefällig auch immer ihre blühende Jugend, ihre Gestalt und ihr Anstand war. Nach zwei Jahren 1789 wurde aber ihr Spiel und ihr Gesang als hinreißend in Versen und lautem Beifallruf gepriesen. Die Directrice, die in wohl kleidender Jünglingstracht als Louise entzückt hatte, fand sich dennoch veranlaßt, 1791 die Rolle an sie abzutreten, vielleicht weil Benda zu den Beschützern der jüngeren Sängerin gehörte. Seitdem stieg sie mit jedem Abend höher in der Gunst der Zuschauer. Ein Inpromtü von Werner lautete:

Wer von uns Männern hat als Jungen dich gesehn,
Und fühlte nicht, was Männer fühlen?
Welch Mädchen glühte nicht und mußt beschämt gestehn,
Du seyst Aglaja selbst und könntest Amorn spielen?

Sie spielte die Friderike in den „Jägern" und sang die Rosalie im „Apotheker und Doctor" mit gleicher Anmuth. Sie that sich in Mozartschen Opern hervor und sang die Pamina 1794 so vortrefflich, daß man ihr in Versen sagte, ihr Gesang wirke in der Zauberflöte den rechten Zauber und ihrer Engelstimme Silberton wäre im Stande, den Erfinder der Melodien dem Grabe zu entlocken. Sie theilte es mit der Baranius, daß wenn man etwas an ihr aussetzte, so zu große Jugend. Als ihr Talent der glücklichsten Entwicklung entgegengereift, wurde sie der Kunst ent-

*) „Ueber den letzten Aufenthalt der Schuchischen Schauspieler-Gesellschaft in Danzig 1794."

rückt, indem ein Herr v. Osten aus Curland ihr 1794 Herz und Hand bot *). Sie kehrte aber wieder zur Bühne zurück und nach ihrer Trennung spielte sie in Breslau Anstandsdamen als Mad. Osten, denn das v. (das v. Kurz nicht verläugnete) wurde damals nicht auf dem Comödienzettel gelitten.

Im J. 1794 kam Mad. Wolschowski mit ihren beiden reich begabten Töchtern nach Preußen. Anfänglich wurde die Familie wenig beifällig, beinahe theilnahmlos aufgenommen. Von Dem. A. Wolschowski, nachmals Mad. Schwarz, heißt es: „ihre Stimme ist angenehm, aber von wenigem Umfang, Bravour-Sängerin kann sie daher nie werden" **). Die Meinung änderte sich bald. Sie lehrte, welche Ansprüche man an eine Gesangskünstlerin zu machen hatte und sie steht an der Spitze der großen Sängerinnen in Königsberg und Danzig. Mad. Ackermann mußte ihr ihre Stelle in der Oper einräumen und die Directrice auf dringendes Verlangen des Publikums ihre dankbarsten Rollen, namentlich die jugendlichen, im recitirenden Schauspiel.

In diesem waren unter den Damen die bedeutendsten die Directrice und Mad. Kramp.

Mad. Johanne Charlotte Wilhelmine Pauly, nachmalige Mad. Kramp, von der schon oben die Rede war, war eine geborne Löffler und betrat 26 J. alt zuerst die Bühne. Sie vertauschte die Thiemsche Gesellschaft mit der Wäserschen und diese mit der Schuchischen. Als tragische Schauspielerin that sie sich in den Forcerollen der Agnese Zanetti, Orsina und der Lady Macbeth hervor. Als denkende Künstlerin durchdrang sie nach dem Bericht der Rezensenten die Leidenschaften bis in die geheimsten Tiefen des Herzens und spielte mit Meisterschaft Königinnen, die Elisabeth im „Richard III." und im „Essex" und in „Maria Stuart" die Isabella in der „Braut von Messina"; ihre große imponirende Gestalt rechtfertigte schon allein die Wahl. In lobpreisenden Beurtheilungen wird gesagt, daß sie im Tragischen und

*) In mehren Jahrgängen des Th. Kalenders liest man, daß sie ein Herr v. Sacken geheirathet habe, in Verwechslung mit Mad. Einer, die von v. Sacken, auch einem Curländer, heimgeführt wurde. Die Königsberg betreffenden Nachrichten sind hier, besonders was Namen betrifft, sehr ungenau, so wird Kramp, Kranz, Fasquiel Vascivel und Kwell genannt.

**) Th. Kal. 1797. S. 291.

Komischen gleich groß gewesen. In der kleinen Rolle der Frau Günther in der „Louise“ entfaltete sie im Spiel und Sang soviel Humor, daß sie die Ehre des Hervorrufs mit der Hauptperson theilte. Sie gab die Oberförsterin, Mad. Bernhard im „Räuschchen“ und ähnliche Rollen so lange unübertrefflich, bis Mad. Wolschowski zeigte, daß in ihnen der Ausdruck der Wahrheit durch Gemüthlichkeit noch gesteigert werden könnte. Staunen erregte Mad. Kramp durch ihre Rolle in: „Wissenschaft geht vor Schönheit“ (nach Goldoni), in der sie mit Geläufigkeit lateinisch disputirte. Wegen ihrer klaren Aussprache und gefühlvollen Declamation wurde sie mit Recht beneidet und daher beinahe regelmäßig zum Vortrag von Festreden gewählt; in einer solchen pflegte sie zuletzt in den Waisenhaus-Vorstellungen Worte des Dankes an die Versammelten zu richten. Schon 63 Jahre alt spielte sie zum Besten des Waisenhauses noch die Agnese Zanetti. — Sie blieb, so lange sie den Musen huldigte, der Directrice treu, mit Ausschluß einer kurzen Zeit im J. 1795, die sie zur Wiederherstellung ihrer Gesundheit in einem Bade verlebte; sie gehörte seit 1802 ausschließlich der Danziger Bühne an und noch lange nach ihrem Abgange hatte sie Einfluß auf die jugendlichen Schauspielerinnen und zwar nach einer Nachricht einen schädlichen.

Friederike Bachmann geb. Schuch trat am 1. Januar 1767 in Berlin ins Leben. Von der Mutter für die Bühne bestimmt, empfing sie von dem einsichtsvollen Schmidt Unterricht in der Declamation. Sie begann als Kind ihre Künstlerlaufbahn mit der Arabella in „Miß Samson“; später war es für gewöhnlich das Julchen im „Räuschchen“, in dem sich die kindlichen Talente zuerst redend vernehmen ließen. Friederike sang und tanzte und, nachdem sie verschiedene Kinderrollen gegeben, wetteiferte sie als Sängerin mit der etwas jüngeren Baranius und als Tänzerin mit Mad. Einer. Sie spielte die Lotte im „deutschen Hausvater“, die Cora, Gurli, Amalie in Kotzebue's „Kind der Liebe“, die Friederike in den „Jägern“ mit verdientem Beifall, sie zeichnete sich in Darstellung der muntern muthwilligen Mädchen in den Jüngerschen Lustspielen aus. Sie beseelte ein reger Enthusiasmus für die Kunst, wie ihre Mutter. Von ihr kurz vor ihrem Absterben in das Wesen des Directionsgeschäfts eingeweiht, befolgte Friderike die Lehren mit heiliger Ver-

bindlichkeit. Man erkannte es und dankte ihrem Wirken, man nahm aufrichtigen Antheil an den Leiden und Freuden der Künstlerin, die unter den Augen der Zuschauer groß geworden, und im Vertrauen darauf konnte sie in einer poetischen Anrede beim Wiedererscheinen nach dem Wochenbett die Worte sagen:

Bin ich Euch noch, was ich Euch sonst gewesen,
O wohl mir dann, daß ich genesen.

Beim Abschied von Danzig:

— — denkt zurück
An Rieckchen, die der Morgensonne
Betend für Euch nun bald entgegenblickt.

Die Kritiker, die der Direction Fehler vorrückten, störten nicht weniger als ihre Vertheidiger das innige, freundschaftliche Verhältniß. Ihre Mutter erhob sich erst zu Ansehn, seitdem sie allein stand, und der thätigen Mad. Bachmann schadete wohl nichts mehr, als daß, wie ihre Schwester eine minorenne Mitdirectrice war, auch ihr Stiefbruder und ihr Mann als minorenn sich betrachteten. Um den Spottnamen Souveraine abzuweisen (wogegen sie ihre Mentoren Künstlerprätendenten nannte) erklärte sie, daß Alles von Allen gemeinschaftlich berathen und besorgt würde; allein es war bekannt, daß Steinberg nur das Oekonomische leitete und Bachmann d. ä. nur spielte und die Proben abhielt, dagegen ihr die Wahl der Stücke und die Rollenbesetzung überließ. Wenn die Directrice auch nicht frei von Eitelkeit und leidenschaftlicher Gereiztheit war, so wurde sie doch nicht vom Vorwurf getroffen, aus rollensüchtigem Ehrgeiz die neu aufstrebenden Kräfte niederzuhalten, um zum Schaden der Kunstgenossinnen selbst als junges Mädchen stets auf der Szene zu erscheinen. Man griff sie an der bei Theaterdamen empfindlichsten Stelle an, indem man an ihr Alter erinnerte und in einem Bericht die 28jährige, gar eine 30jährige Schöne schalt. Wider frühere Gewohnheit hielt man es ihr bitter genug vor, daß sie allein von ihrer „Mutter gebildet ward, nie bei einer andern Gesellschaft gespielt, ja vielleicht kaum eine andere gesehn und nur vor diesem Publikum gespielt habe." Die Familie Wolschowski rief, ohne wie es scheint, Intriguen anzuzetteln, eine neue Gestalt der Dinge hervor. Bei Mad. Ackermann, Mad. Kramp und der Directrice wurde durch sie Mißmuth geweckt. Man verkannte ältere

Vorzüge, indem man ein neues Talent erhob und vor Entzücken es übersah, daß die Erscheinung der Dem. A. Wolschowski dem Auge manches Ungefällige darbot. Was an ihr mißfiel, sollte Schuld der Directrice seyn. Dadurch daß sie in einem Auftritt zu brilliren sich angelegen seyn ließ, sollte sie einmal die Mitspielende verlegen gemacht haben. Obgleich Mad. Baranius in Berlin, beinahe in gleichem Alter stehend, die früher genannten jugendlichen Rollen fortan spielte, so entschloß sich Mad. Bachmann die Louise der Dem. Kaltenbach, die Gurli der Dem. A. Wolschowski abzutreten. Auch die Margarethe in den „Hagestolzen" ward ihr abgetrotzt, indem das Publikum in Danzig an zwei Abenden mit wüthendem Lärm die Ifflandiade verlangte, um in ihr Wolschowski die Mutter und die Tochter zu sehn. Mad. Bachmann gab nach*), ungeachtet eines Drohbriefes, in dem man ihr die Wahl ließ zwischen neuem Tumult oder Beibehaltung der Margarethen-Rolle. In der Rolle der Minna von Barnhelm, der Eulalia, der Natalie in Kratter's „Mencikof und Natalia" und der Afanasia in Kotzebue's „Graf Benjowski" blieb sie jetzt noch ungekränkt, allein sie sah es richtig voraus, daß man es versuchte, sogar Eifersüchtelei zwischen ihr und der eignen Schwester anzufachen. Charlotte Schuch, später mit dem jüngern Bachmann vermählt, machte auf der kaum betretenen Künstlerlaufbahn außerordentliche Fortschritte. Ehe die Directrice zu dem Fach der Mütter überzugehn für gut fand, bildete sich Mad. Bachmann d. j. in ausdrucksvollen Charakteren aus und nahm auf der Szene neben ihrem Schwager Jean Bachmann in Tragödien eine ehrenvolle Stelle ein. Jene den Vergleich mit der Schwester fürchtend, zu stolz um ältere Rollen zu spielen, betrat immer seltener die Bühne, angeblich weil Krankheitsleiden sie dem Künstlerberuf entzögen. Sie versuchte sich als dramatische Schriftstellerin und ihr 1795 dargestelltes Lustspiel: „Duelliren und Copoliren" gefiel**). Nach dem Brande des Schauspielhauses, der

*) Sie schreibt in der 1795 gedruckten „Berichtigung des Aufsatzes über den letzten Aufenthalt der Schuchischen Schauspielergesellschaft in Danzig." S. 12: „Sogleich trat ich die Margarethe an Dem. Wolschowski ab. Anfänglich weigerte sie sich, ich bat aber und sie spielte." Die Schrift ist wahrscheinlich aus Roose's Feder geflossen.

**) Im selben Jahre wurden gleichfalls mit Glück die Arbeit einer andern

eine neue Rührigkeit verlangte, erscheint ihr Name häufiger auf dem Comödienzettel so als Amalie in den „Räubern" und zuletzt 1799 als Leonore in „Fiesco". Nach der Theilung der Theater ist sie in Danzig nur Directrice bis zum unglücklichen Kriege und nur, wenn eine Benefiz-Vorstellung für sie und für ihre Kinder gegeben wird, liest man noch Friederike Bachmann, aber nicht in der Reihe der Spielenden. Außerhalb Danzigs ließ sie sich herab selbst Statistenrollen zu übernehmen *).

Wenn bei den Schauspielern es sonst gewöhnlicher „Noth ohne Sorgen" als „Sorgen ohne Noth" heißt, so sah Mad. F.

Dame in Königsberg aufgeführt: „Bestrafte Eitelkeit" nach the old maid von einer jüdischen Kaufmannsfrau Seligmann. Th. Kal. 1796. S. 215.

*) Weniger bedeutend im Schauspieler-Personal sind: Joh. Chr. Krosegk mit Frau. Er, ein Berliner von Geburt, hatte zu Abbt's Truppe gehört. Sie traten auf dem Schuch'schen Theater zuerst in „Kabale und „Liebe" auf, er als Ferdinand sie als Lady Milford. Da ihnen verdiente Anerkennung nicht zu Theil wurde, so gingen sie bald ab 1790. Wehrauch und seine Frau spielten nicht ohne Beifall und gingen 1800 nach Petersburg. Arnoldi aus Potsdam, ein Porzellanmaler, erwarb sich als Schauspieler, ein anderer Czechtitzky vornämlich die Gunst der Frauen. Besonderes Glück machte er in Mitau. Er war 1794 für ein Paar Jahre bei der Schuchischen Bühne angestellt, wo er zuerst den Hamlet spielte. Zu verschiedenen Zeiten gab er darauf, ein unstätes Leben führend, in Königsberg Gastrollen und nie ohne Beifall. Weisschuh Roose's begünstigter Nebenbuhler, trat in Opern in Tenorpartien auf. Wieland, Selke aus Reval geben Liebhaberrollen. Ohlhorst und Frau aus Strelitz, beide singen, verlassen bald nach ihrer Anstellung 1794 die Bühne. Mattstädt spielt Alte, dessen Frau Sängerin. Schmidt, Baß, singt den Sarastro. Herford, Tenor, den Gonsalvo oder Ottavio. Schirmer kleine Singpartien, Adam im Dorfbarbier, seine Kinder spielen Kinderrollen. Chevalier, Lange, Hanschmann und Heinze Bedientenrollen, letzterer singt.

Mad. Mühle und Dem. Hilscher kleine Rollen, letztere heirathet Zimmermann. Dem. Fasquiel, aus Königsberg gebürtig, spielte Kammermädchen, übernahm aber als Galora eine zu große Aufgabe. Dem. Moser aus Danzig gab 1788 Julchen im „Mäuschchen" 15 J. alt. Dem. Wotruba singt die Pamina. Dem. Hellwig singt. Die 1795 als vorzüglich verheißene Sängerin Fiala gefällt nicht und verschwindet bald. Mad. Irmisch und Tochter kurze Zeit 1801 angestellt.

Kahle, darauf Zander, Souffleurs. (Früher hieß es 1781 „einige Mitglieder der Gesellschaft vertreten die Stelle wechselsweise"). Grewe Cassirer.

Von Schwartz, der Familie Wolschowski, Tillaz u. s. w. im Folgenden.

Bachmann, ob auch meist mit trüben Blicken, das Institut blühen und gedeihen, das in wohl geordnetem Zustande auf die Geschwister Schuch vererbt, durch günstige Umstände aller Art gehoben wurde. Wenigstens während der Regierungszeit Friedrich Wilhelms II. ruhte ein sichtbarer Segen auf dem Unternehmen und auch in späterer, unglückschwangerer Zeit war der Schrecken größer als die Gefahr. Die Einnahme entsprach dem bedeutend gesteigerten Bedarf vollkommen. Die Vortheile, die Jester durch seine Arbeiten der Direction der Mad. Schuch zuzuführen strebte, konnte er erst nach der Verbindung mit seinem Freunde Benda der nachfolgenden gewähren. So lange waren Kotzebue *), Dittersdorff und Mozart kaum dem Namen nach bekannt, die auf einmal mit unerschöpflichem Segen das Repertoir bereicherten, so daß 1788 das Ballet aufgegeben werden konnte; es ward nicht mehr verlangt, weil es, wenn auch ein guter Tanzmeister gewonnen war, ohne kostspielige Ausstattung nie den rechten Effekt zuwege brachte. Vordem suchte man durch einen einzelnen, neu angestellten Künstler die Theaterlust aufzufrischen und ihr anziehenden Reiz einzuflößen. Die neue Direction konnte, da eine von ihr unternommene Reise zur Gewinnung neuer Mitglieder den besten Erfolg hatte, eine ganze Zahl ausgezeichneter Darsteller dem Publikum vorführen, von denen mehrere, was wohl in Anschlag zu bringen ist, schon zusammen gespielt und sich an einander gewöhnt hatten, so daß „die allgemeine Zufriedenheit" die glückliche Wahl anerkannte. Die beschwerlichen Reisen der Gesellschaft, die jährlich unverhältnißmäßige Summen verzehrten, wurden immer mehr und mehr eingeschränkt. Ungeachtet der gastlichen Aufnahme, die die Gesellschaft stets in Curland fand, folgte dem ersten Besuch der neuen Direction 1788 erst nach vier Jahren der zweite. Vorwand des Nichterscheinens wurde von den kriegerischen Verhältnissen hergenommen. Als die Truppe 1791 die Bühne in Mitau eröffnete, hielt Mad. Kramp den von Grüner gedichteten Prolog, einen zweiten am Namenstag des Herzogs und als in Liebau die mit Beifall gekrönten Vorstellungen fortgesetzt wurden, so empfing als Geschenk die Directrice 50 Dukaten und eben soviel ihre

*) Ifflands „Jäger" wurden von Mad. Schuch in Szene gesetzt und die Oberförsterin war eine ihrer letzten Rollen.

Gesellschaft. Dennoch ergab die in Königsberg aufgemachte Rechnung, daß der Vortheil ganz unerheblich sey, da die Reise hin und her 1500 Thlr. gekostet hatte. Indessen hatte die Rigische Bühne seit der Leitung von Koch und Meyrer Ansehn gewonnen und die von dem letzten mit Madam Bachmann seit 1788 gepflogenen Unterhandlungen wegen Abtretung des auf Curland lautenden Privilegiums konnten zum glücklichen Abschluß kommen. Mad. Bachmann hatte die Ablösungssumme um so mehr als Geschenk anzusehn, als der Herzog 1793 für immer Curland verließ und es 1795 an Rußland abtrat. Man hielt sich auch nicht mehr zu jährlichen Reisen nach Danzig verpflichtet. Wenn die dortige Comödienbude 1781 als bequem und geräumig gelobt wurde, so entsprach sie nun bei ihrer Schadhaftigkeit und den neuern Anforderungen nicht mehr dem Bedürfniß. Im J. 1788 wurde das Haus von einer Baucommission untersucht und, wohl zum Verdruß der Spielenden, für noch haltbar befunden, im Jahr 1795 *) spielte die Gesellschaft ununterbrochen in Königsberg und besuchte weder Elbing noch Danzig, am 24. Juni 1797 erklärte die Direction, daß sie bei der immer mehr sich verschlechternden Verfassung des Lokals nicht zurückkehren könnte, denn es wäre zu klein, Kälte und Zugwind erzeugten häufig Erkrankungen und der Gewinn — die Reise mit den Reisegagen betrugen 1500 Thlr. — stünde nicht im Verhältniß mit den Mühseligkeiten, so daß der Bau eines Schauspielhauses als Erforderniß ihres Wiederkommens zu betrachten sei. So konnte man sich aussprechen, da der größere Reichthum Königsbergs seit 1793, die Zahl vornehmer Kaufmannsfamilien, die sich für das Theater interessirten, die lebens- und schaulustigen Kurländer, die mit ansehnlichen Wechseln die Universität bezogen **), dem Kunstunternehmen ausreichende Subsidien sicherten.

*) Im Th. Kal. 1797. S. 289. wird gesagt, daß vom 29. Sept. 1794 bis Ende Aprils 1796 in Königsberg gespielt sei, allein wir wissen, daß am 11. und 18. Nov. 1794 in Danzig das Parterre lebhafte Szenen extemporirte.

**) Man wird an die Schauspiellust der Göttinger Studenten erinnert in der Lebensgeschichte des Schauspieldirectors Abbt 1784. S. 22. „Damals liefen die Studenten wie rasend nach der Comödie und den Comödianten. Wenn der Wechsel verschwunden war, so wurden Uhren, Kleider, Bücher, Hemden, alles verkauft und versetzt. Wenige Collegia wurden gehört. Alles flog nach der Comödie.“

Geringerer Glanz aber größere Freudigkeit umwebte dasselbe zur Zeit der Madam Schuch. Sie, die an der Spitze stand, bewahrte den Künstlerruhm und die Liebe des Publikums bis zum Grab, während Mad. Bachmann von jüngern Künstlerinnen sich überflügelt und die Gleichgültigkeit derer zunehmen sah, deren Beifall sie durch Gewissenhaftigkeit in der technischen Geschäftsführung zu erwerben strebte. Damals fügte sich noch das Kunsturtheil und schrieb Verstöße dem Zwang der Umstände zu, während jetzt eine schwarzgallige Kritik die Zügel der Verwaltung verwirrte bis zur Ergreifung schiefer Maaßregeln, wie die Entlassung des Schauspielers Roose. Mißliche Verhältnisse, schwer zu befriedigende Verpflichtungen, oft die Sorgen für den nächsten Tag werden manchmal schlaflose Nächte der frühern Direction bereitet haben, aber ihr blieb das Haus, an welches sich das glänzende und erhebende Andenken an Conrad Ernst Ackermann und Franz Schuch, den Vater, knüpfte, zwei Männer, die in Ehren den künstlerischen Lebenslauf abschlossen. Mad. Bachmann wurde dagegen durch einen Blitzschlag aus heiterer Luft, durch ein urplötzliches Unglück zu Boden geschlagen, und völlige Rathlosigkeit brachte sie an den Rand der Verzweiflung. Sie sah das Ackermannsche Schauspielhaus ein Raub der Flammen werden gerade da, als sie sich stolz von den Danzigern abgewendet hatte, die Macht des Unsterns erhöhte sich noch, als der König 20 Tage darauf starb und die Landestrauer denen, die Alles verloren hatten, den Erwerb verbot.

Am 27. Oct. 1797, als „Galora von Venedig" gespielt werden sollte, brach vor Anfang der Vorstellung um 3 Uhr Feuer im Büffet (in der Punschbude) aus und griff bei starkem Winde so heftig um sich, daß das Theater mit drei anderen Häusern in Asche sank und weder die Bibliothek und die Partituren, noch die Garderobe, geschweige denn die Decorationen und andere Habseligkeiten gerettet werden konnten. An 40 Familien wurden brodlos.

Die Geschwister Schuch erklärten die Direction einstweilen niederlegen zu müssen. Die Schauspieler erwählten aus ihrer Mitte ein Comité und Strödel, Schwartz und Kramp boten ihren ganzen Einfluß und ihre ganze Thätigkeit auf zur Abhülfe augenblicklicher Noth und zur Errichtung eines kleinen Theaters. Die Mildthätigkeit der Einwohner wurde in Anspruch ge-

nommen, eine Summe als Fonds zu einem neuen Unternehmen von den Theaterfreunden in Königsberg und Danzig besorgt und die Vorstände der ersten Theater von dem Ereigniß in Nachricht gesetzt. Strödel wandte sich in einem Brief an Riga und es zeigte sich, daß sein Name dort noch in gutem Andenken stand. Der Schauspiel-Director Meyrer erließ in Folge dessen einen Aufruf an die Freunde der Kunst und gab zum Besten der Abgebrannten den „Oberon" mit einem Prolog, der vor einer dazu gemalten Gardine gesprochen wurde mit der Ansicht des in Asche begrabenen Musentempels. Bei „Ihrem traurigen Schicksal, schrieb darauf Meyrer am 28. Oct. a. St. 1797 an die Gesellschaft, welches Sie betroffen und wovon mein alter Freund Hr. Strödel mich benachrichtigt hat, konnte ich nicht umhin, soviel in meinen Kräften stand, Ihnen eilige Hülfe zu gewähren. Ich habe zu diesem Zweck eine Vorstellung gegeben, von welcher ich den Ertrag von 450 Thlr. Ihnen hiemit übersende, begleitet von dem herzlichen Wunsche, daß bald alle deutschen Theater ein Gleiches thun mögen. So darf man sich dem Vertrauen überlassen, daß ein Werk, welches seit vielen Jahren einen bedeutenden Rang unter den deutschen Bühnen einnahm, auch fernerhin sich erhalten werde." Am 26. März 1798 wurden in Berlin zum Vortheil der Bühne in Königsberg „die Räuber" dargestellt. Schröder in Hamburg, der mit dem von seinem Stiefvater erbauten Schauspielhause ein merkwürdiges Denkmal früher Erinnerung zusammengestürzt sah, sandte eine nicht unbeträchtliche Summe an das Comité. In Königsberg wurden zur Unterstützung der Schauspieler Concerte veranstaltet. Anzeigen von eingegangenen Geschenken liest man wiederholt in den Zeitungen. Laut Befehl wurde die für 6 Wochen bestimmte Landestrauer für Musik und Schauspiel auf 8 Tage beschränkt. Unterdessen war ein Theater im altstädtschen Junkerhof aufgeschlagen und „von den anwesenden Schauspielern zum Behuf ihrer ferneren Existenz" zuerst Ifflands „Hausfrieden" gegeben. Ungeachtet der geringen Kräfte und des beschränkten Raums wagte man sich an die Darstellung der „Zauberflöte" und die den Spielenden nur zu nahe stehenden Zuschauer erkannten, daß buntes Papier und Wachsleinwand zur Pracht der Gewänder verwendet war. Der Musikdirector Mühle mußte aus dem Gedächtniß die verlornen Partituren aufschreiben, wie

dies bei der Darstellung des „Eremiten von Formentera" auf dem Comödienzettel angegeben wird. Ein Theil der Schauspieler hatte sich im November nach Danzig begeben und gab Vorstellungen zu erhöhten Preisen. In den Opern wirkten hier Schwartz und seine Frau, eine geb. Wolschowski.

Nachdem der Schrecken verwunden und die Gefahr des Untergangs gewichen war, trat wieder die frühere Direction an die Spitze, die aber bis zur Entrichtung der Schuld für fremde Rechnung das Werk fortführte. Wie die andern Schauspieler waren die dirigirenden auf eine Gage gesetzt und sie begnügten sich mit so Wenigem, daß „die gütigen Creditoren" ihnen Benefiz-Vorstellungen gewährten.

Den redlichen Anstrengungen folgte das Gelingen und zuversichtlich konnte man dem Entstehn neuer Schauspielhäuser in Königsberg und Danzig entgegensehn.

Wenn wir die szenischen Leistungen in diesem Zeitraum als Gesammtbild auffassen, so finden wir, daß nie vorher so viel Neues sich zusammendrängte, darum aber das Repertoir durchaus nicht bunter erscheint, weil das Neue gefiel und oft wiederholt wurde. Das Deutsche tritt niemals so entschieden hervor und schiebt das Fremdländische zurück. Classische Musik übertönt die classische Dichtersprache. Viermal in der Woche verlangte das Publikum in Königsberg Opern *). Zur „Zauberflöte" kam eine Fortsetzung „das Sonnenfest der Braminen" von Hensler mit Musik von W. Müller, das neue kostbare Decorationen erforderte, neben „Don Juan" erhielt sich in Gunst das „Unterbrochene Opferfest" von Winter. Wenn auch die italienischen Opern: „der Director in der Klemme" und „die heimliche Ehe" von Cimarosa, „die Müllerin" und „der Barbier von Sevilla" von Paisiello, „Lilla" und „der Baum der Diana" von Martin, „Axur" und „das Kästchen mit der Chiffre" von Salieri gern gesehn wurden, so reichte der Ruhm dieser Componisten doch nicht im Fernsten an den Mozarts hinan. Die französischen Opern, die sonst im Vorgrunde standen, sind bis auf wenige vergessen und nur von Gretry wird, als eine früher nicht genannte Schö-

*) Die Wäser ließ sogar (1790) alle 14 Tage eine neue Oper einstudiren.

pfung „Richard Löwenherz" ausgezeichnet. Meist kleine Singspiele erheiternden Inhalts werden von den Franzosen entlehnt „der Faßbinder" von Audinot, „der kleine Matrose" von Gaveaux. Deutsche Stücke, wie „der Dorfbarbier" von Schenk, der in alter Liebe sich behauptende „Kaufmann von Smyrna" von Stegmann, „das Donnerwetter oder der reisende Student" halten ihnen die Wage. Neben Dittersdorf und Friedr. Ludw. Benda gehört Wenzel Müller zur Tagesordnung, der durch „das neue Sonntagskind" die frohste Laune weckte und durch ähnliche Stücke das Andenken an „das Sonnenfest" verlöschte. Für die Coriphäen in Dramen und Comödien wird dadurch Spielraum gewonnen, daß eine große Zahl älterer Dichter sich zur Seite geschoben sieht. Von Shakspear geht beinahe nur „Hamlet" über die Szene. Von Lessing, Goethe*) und Schiller werden „Minna von Barnhelm", „Clavigo", „die Räuber" und „Fiesco" verlangt. Durch Gastspieler wird manches Trauerspiel für die Dauer eingebürgert, so durch Eckardt-Koch „Otto von Wittelsbach" und durch Mad. Pauly, nachmalige Mad. Kramp, „Graf von Essex", von Dyck nach Banks**) bearbeitet. Die Lustspieldichter Jünger, Schröder, Bretzner, Iffland und Kotzebue treten mit ihren vornehmsten Erzeugnissen auf. Zu ihnen gesellt sich Vogel, dessen „Amerikaner" mehrfach zur Aufführung gebracht wird. Manche Stücke wurden nach dem Manuscript gegeben, wie 1796 das noch immer anziehende Lustspiel: „die Schachmaschine" das Beck nach dem Englischen schrieb. Unter den kleinen Stücken sind es „die beiden Billets" von Wall (Heyne), die ein über das andere Mal als wirksames Nachspiel dargestellt werden. Was dem Romanenleser gefallen, reizte in dramatisirter Form zum Anschaun und wie „Werther", so wurde auch der „Siegfried von Lindenberg" in Szene gesetzt; Romanenschreiber hielten sich darum, wie es scheint, für berufen, auch als Dramatiker zu erscheinen, so schrieb Spieß eine „Clara von Hoheneichen" und Lafontaine eine „Tochter

*) „Die Mitschuldigen" verschwinden nach den ersten Vorstellungen.

**) Lessing hob die englische Tragödie aus dem Dunkel hervor. Von der Dyckschen Bearbeitung wurde 1786 die dritte Auflage gedruckt. Goethe hielt das Stück für bedeutend genug, um es mit einem Epiloge zu versehn.

der Natur", die in der Darstellung auf der Schuchischen Bühne wohl aufgenommen wurden.

Die Besetzung einiger Opern und Singspiele war in verschiedenen Zeitläuften folgende:

Belmonte und Constanze.

	1789.	1802.	Königsb. 1808.	Königsb. 1810.	Königsb. 1813.
Bassa	Hr. Strödel.	Hr. Carnier	Hr. Kühne.	Hr. Bährenfeld.	Hr. Melchior.
Constanze	Mad. Ackerman.	Dem. Bessel d. ä.	Mad. Ritzler	Mad. Mosewius.	
Blonde	Dem. Kaltenbach.	Mad. Lanz.	Dem. Sehring.		Mad. Köttlitz.
Belmonte	Hr. Ackermann.	Hr. Weiß.			Hr. J. Miller
Pedrillo	= W. Bachmann.	= Sehring.	Hr. Mosewius.	Hr. Deichmann.	
Osmin	= Grüner.	= Schwartz	= Gosler.	= Blum. = Mosewius 1811.	= Hunnius.

Don Juan oder die redende Statue.

	1796.	1799.	Danzig 1810.	Königsb. 1812.
Don Juan	Hr. J. Bachmann.	Hr. Schwartz.	Hr. J. Bachmann.	Hr. Blum.
Donna Laura (Elvira)	Mad. Zander.		Mad. Ritzler.	Mad. Mosewius.
Der Kommandant (Komthur)	Hr. Flögel.		Hr. Ritzler.	Hr. Schmidt.
Donna Anna	Mad. Ackermann.	Mad Schwartz, geb. Wolschowski.	Dem. Bachmann.	Md. Schmidt.
Gonsalvo (Ottavio)	Hr. Herford.	Hr. Weisschuh.	Hr. Cillax.	Hr. Weiß. Hr. J Miller 1815.
Franz (Leporello)	= W. Bachmann.			Hr. Mosewius.
Peter (Masetto)	= Schirmer.		= Ludwig.	= Pauly.
Klärchen (Zerlina)	Dem. A. Wolschowski, nachm. Mad. Schwartz.	Dem. J. Wolschowski, nachm. Mad. Lanz.	Dem. Zeis, nachm. Mad. Weise.	Mad. Köttlitz.

Louise.

	1790—1791.	Königsb. 1820.
Kollmann	Hr. Grüner.	Hr. Laroche.
Hans	= Haffner.	= Weise.
Louise	Mad. F. Bachmann. Dem Kaltenbach.	Mad. Geißler, geb. Lanz.
Garbe	Hr. Flögel.	Hr. Gosler.
Hannchen	Mad. Ackermann.	Mad. Weise.
Fr. Günther	Mad. Kramp. Mad. Wolschowski.	= Lansch.
Soldat	Hr. J. Bachmann.	Hr. Hüray, d. ä.
Renwal	= Ackermann.	= Meißner.

Apotheker und Doctor.

	1790.	Königsb. 1850.
Stößel	Hr. Flögel.	Hr. Grübel.
Claudia	Mad. Ströbel.	Fräul. Fischer.
Leonore	„ Ackermann.	„ Gilbert.
Rosalie	Dem. Kaltenbach.	„ Armbrecht.
Krautmann	Hr. Ströbel.	Hr. Scheerer.
Gotthold	„ Haffner.	„ Stephan.
Sturmwald	„ Ackermann	„ Richter.
		(Hr. Düffke in Berlin).
Sichel.	„ Grüner.	„ Hassel.

Unter den Gastspielern ist in der doppelten Bedeutung der erste Eckardt-Koch, der 1788 mehrere berühmte Trauerspiele auf die Schuchische Bühne brachte. Porsch d. ä., der in Riga neben ihm gespielt, hatte sich mit Glück nach ihm gebildet und überraschte seine Landsleute in Königsberg, die er als Anfänger verlassen, durch ein treffliches Spiel. Dreimal gab er auf seiner Durchreise einige Gastrollen. Zuerst 1789 als er Riga mit Frankfurt a. M. vertauschte, 1797 als er von dort zurückkehrte und 1801 als er wieder von Riga nach Deutschland ging. In Riga scheint er aber dennoch sein Leben beschlossen zu haben. Das erste Mal gab er mit dem bekannten Berliner Christ zusammen, der mit Porsch sich zum kurfürstlich Mainzischen Nationaltheater begab, jener gab den Busch im „Räuschchen", den Amtmann Zeck in den „Jägern", den Mohren im „Fiesco" und dieser die jugendlichen Charaktere in denselben Stücken, daneben den Graf Klingsberg im „Ring" und den Baron Wallenfeld in Ifflands „Spieler", letzte Rolle in Danzig. So wie Koch gaben als Gäste Arnoldi und Meyer den Hamlet. Im Jahr 1798 sang Appel in Danzig den Sarastro und ein italienischer Sänger Comoglio sang vor und nach einer Theatervorstellung komische Arien. Unter den gastirenden Damen ist Mad. Reinecke*) zu nennen; einst die Nebenbuhlerin der Brandes, neben ihrem Gatten ein ge-

*) Da die Comödienzettel leider! kein Datum haben, so ist eine Verwechslung bei gleichen Namen leicht möglich. Im Th. Kal. 1789 ist von einem Reineckeschen Ehepaar die Rede, das die Schuchische Bühne aber wahrscheinlich später — verläßt.

feierter Liebling auf verschiedenen Bühnen Deutschlands, ließ sie sich 1784 scheiden und beschloß 1789 ihre Tage in Petersburg. In Danzig gab sie im „Ring" die Frau v. Daring. Ferner Mad. Irmisch, die 1796 in Ifflandschen Stücken gefiel. Mit ihrer Tochter war sie 1801 angestellt. Eine polnische Schauspielergesellschaft kam 1792 von Riga nach Königsberg, ohne, wie es scheint, Vorstellungen gegeben zu haben. Dagegen erschien, als die Geschwister Schuch 1797 Danzig verlassen hatten, der Schauspieldirector Truskolaski und gab uuter andern Stücken „die Hochzeit der Bauern. Eine wahre polnische Original-Oper. Die Musik von dem berühmten Kapellmeister Stephani." Diese Oper, wird auf dem Zettel hinzugefügt, ist mit angenehmen Vodevillen (sic) besetzt.

Seitdem das Theater einen höheren edleren Charakter empfangen, wurde die Liebe zu ihm immer allgemeiner und während sonst die Mode den Bühnencultus beherrschte, entlehnte sie jetzt von ihm ihre Farben. Als Mad. Baranius in einem Singspiel als die schöne Schusterin auftrat, gab man diesem Stück neben diesem Namen noch den der „pücefarbenen Schuhe", weil damals Couleur de Puce*) an der Tagesordnung war. Jetzt wurde ein Bonnet à la Eulalie, ein Hut à la Tarar im Putzladen verlangt. Für Naivthun entstand der Name Gurlisiren. Wie einst das Lied: „Auf auf ihr Brüder und seyd stark" überall zum Trost Verbannter wiederhallte, so wurde jetzt mit dem Eremiten von Formentera gesungen:

Ziehet hin, zieht hin in Frieden,
Unser aller Gott mit euch!
Unser Glauben ist verschieden,
Unsre Herzen sind sich gleich.

Bei einer solchen Wendung des Verhältnisses beanspruchten die Schauspieler immer dringender auch außerhalb der Bühne eine würdige Stellung. Vordem war es ihnen genug, wenn man ihnen Duldung gewährte, sie in ihren Unternehmungen nicht störte und sie nicht wegen ihres Berufs anfeindete. Jetzt wollten sie als eigener Stand durch besondere Gesetze anerkannt seyn. Dahin wei-

*) Ein Stück führt auch diesen Namen.

sen alle Aufsätze Grüners, die in mehreren Jahrgängen des Reichardschen Theater-Kalenders abgedruckt sind und zu weiteren Erörterungen die Veranlassung gaben. Grüner will, daß in dem Grade, als dem Schauspieler die Ehre seines Künstlerthums klar werde, dieses ihm auch zur Achtung verhelfe. Gemäß demselben steht er über dem Publikum, das verächtlich zu ihm blickt. Der Name Comödiant soll vergessen werden. „Sind nur einige Züge im Schauspiel: das Religionsedikt*) und in dem andern: Doctor Bahrdt mit der eisernen Stirn wahr, so übertreffen diese Züge Alles, was man jemals dem Schauspielerstand angekleckst hat." Was man mit Recht den Schauspielern als Schuld vorwirft, fällt auf die zurück, die Verpflichtungen gegen ihn zu erfüllen haben. Gebt ihnen den gebührenden Lohn (dies ist etwa das Eigentliche einer weiten Auslassung), ihnen, die euch geistigen Genuß und belehrende Unterhaltung verschaffen, und zwingt sie nicht irre umherzuschweifen, so werden sie von dem unregelmäßigen Leben abstehn. Ihr glaubt Alles zu thun, wenn ihr durch Klatschen ihnen Beifall zollt, dadurch verderbt ihr aber Alles, denn das Klatschen nährt übermüthige Eitelkeit, erregt Mißstimmung zwischen den Collegen und legt gewöhnlich den Grund zur Intrigue und Kabale. Jede größere Stadt kann ein Theater erhalten, wenn es nicht übertriebene Ansprüche an dasselbe macht. Die Leistungen können aber nur der Einnahme entsprechen. Doch ihr verlangt von der kleinsten Bühne, daß sie es der größten gleich thue. Es sollen große Stücke gegeben werden mit Pracht und Aufwand. Der Schauspieler muß deßhalb borgen und dies verleitet ihn zu leichtsinnigem Schuldenmachen**). — „Der Stand des prächtigen Elends" verdient aber um so mehr freundliche Unterstützung, als die Schauspieler Märtyrer für die gute Sache sind (ein Mitglied des königsberger Theaters braucht einmal für Tragödienspieler den Namen: Trauerspieler) und durch die Kunst, die eine beständige Nervenanspannung fordere, sich Krankheiten und einen frühen Tod zuziehn. — Auf den Vorwurf daß der Schauspieler nichts selber wäre und wider den Begriff

*) Ein Seitenstück zum „Bahrdt."

**) Man sehe den Theil des Aufsatzes: „Deutsches Theater" im Theater-Kalender 1792.

von Würde sich in jeden Charakter hineinlöge, erwiderte Großmann, daß der Schauspieler selbst Dichter, Redner, Maler und Bildhauer wäre *). Als Redner dünkte sich der Schauspieler um so höher, als damals dem Theater mit der Beruf zuerkannt wurde, patriotische Gesinnungen verbreiten zu helfen und der Minister v. Zedlitz von einer Gleichstellung sprach zwischen dem Lehrer der Religion und dem Lehrer des Patriotismus **). Heinr. Zschokke schrieb: „Zur angenehmen Gesellschafterin nicht allein, sondern auch zur Tugendpredigerin könnte Thalia erhoben werden; sie sollte Pflegerin des guten Geschmacks, der Aufklärung, der Industrie und des Patriotismus werden ***). Bei solchen Ansichten (deren Kundgebung übrigens dem Gros der Bühnenkünstler weniger ersprießlich als schädlich war durch Erregung eines sich überhebenden Selbstgefühls) ist es nicht zu verwundern, daß mancherlei eine andere Gestalt gewann. Sonst wurden Predigten gegen Schauspieler gehalten, jetzt erschienen „Predigten für Schauspieler.“ Auch hier wird es ihnen nahe gelegt, die Bühne aufzugeben, aber indem man ihnen das Schwere der Kunst vorhält, mit der Warnung, nicht im irrigen Glauben, als wenn das Theater dem Müßiggänger und Leichtfertigen einen bequemen Zufluchtsort darböte, sich ihm zuzuwenden †). Als Lutheroth in Königsberg 1789 starb, zeigte die Beerdigung nach dem Bericht, daß das Vorurtheil schon selbst in diesen Gegenden geschwunden; denn der Sarg, von seinen Collegen getragen, wurde „von vielen angesehnen Männern begleitet.“

Dennoch in schonungsloser Art stand das Publicum dem Schauspieler auf der Szene gegenüber, indem jeder Theil meinte, daß nur um seinethalb der andere erscheinen müsse. Der eine hielt es mit Schröders Ausspruch: „kein Publikum hat einen Schauspieler gebildet“, der andere wußte sich etwas damit, daß

*) Von der Moral der Schauspieler hatte Großmann, der oft hintergangene Impresario, keine günstige Vorstellung.

**) Litt. u. Th. Zeitung 1778. I. S. 108.

***) Th. Kal. 1790. S. 56 in dem Aufsatz: „Schutzrede für wandernde Truppen.“ Der Verf. behauptet, daß „das Schauspiel mit zur Säuberung der Religion beitrug.“

†) Sie erschienen zu Lübeck 1788. Der Verf. hieß Fischer und war aus Schwerin.

noch in späterer Zeit mehrere Mitglieder dem Aufenthalt in Königsberg Alles zu danken hatten. Es ist nöthig, näher auf das Verhältniß einzugehn und auch hierüber Stimmen der Zeit zu vernehmen.

Das Parterre, sonst die einige stimmgebende Macht, zerspaltete sich. Jeder auf den Richterstühlen wollte mit seinem eignen Urtheil sich hervorthun und die Norm der Geschmacksbildung bestimmen. Nach John waren die Tonangeber im Militär und in der Judenschaft, die sich besondees bemerkbar machten und in ihren Ansichten sich nicht vereinigen konnten und mogten. Die althergebrachte Eifersüchtelei zwischen Danzig und Königsberg gab der Parteiung neue Nahrung; wenn ein Schauspieler an einem Ort gefallen, so mißfiel er bisweilen schon darum an dem andern. Der Sänger und Schauspieler Ohlhorst war in Danzig im Schauspiel als nicht übel befunden und in der Oper des Bravorufs als würdig erachtet. Das Publikum in Königsberg vergab ihm das nicht und, um den Armen aus seinem Künstlertraum zu wecken, wurde ein Schauspiel von Iffland, und Mozarts „Belmonte und Constanze" rücksichtslos in die Pfanne gehauen. Männer von gemäßigter Sinnesart ließen sich gegen den Unfug vernehmen. Sie wollten, ohne dem Zuschauer das Recht des laut zu äußernden Beifalls und Mißfallens geradezu abzusprechen, nicht, daß die Mißbilligung in Aerger und Haß ausarte, daß man die Humanität dem unglücklichen Darsteller gegenüber ganz vergesse und ihn durch Verhöhnung moralisch zu vernichten trachte*), daß

*) Schon im Jahr 1781 wurde in Folge eines verdrüßlichen Vorfalls bemerkt: „Man versetze sich nur einen Augenblick in die traurige Verfassung eines Schauspielers, der das Unglück hat, gemißhandelt zu werden; man sehe seine Betrübniß, fühle den Schmerz seiner gekränkten Ehre, seine Muthlosigkeit und alle Qualen, die mit der Kränkung der öffentlichen Schmach verbunden sind und urtheile, ob es menschenfreundlich gehandelt sey, solchen Unmuth bei ihm zu erregen! Ein Unmensch wäre es, der muthwillige Veranlassungen zum höchsten Mißmuth geben könnte!" Von kunstrichterlichen Verfolgungen einzelner Schauspieler ist später oft die Rede. Als Werthen 1788 Königsberg verließ, dankte er in der Abschiedsrede dem Publikum,

— — da ein kritisch Ungeheuer
Mit Neid erfüllt Verderben schuf,
Da eiltet Ihr herbei, beseelt von edlem Feuer,
Und es entfloh vor eurem Ruf.

man nicht um des Einen willen die Achtung gegen Alle, Künstler und Zuschauer, aus den Augen setze. Er gedenkt früherer Zeiten als man das traurige Spiel eines Einer, Seebohm und Anderer ruhig hinnahm, und er bittet nicht das Anstoß Gebende undankbarer Rollen auf den Spieler zu beziehn. Er legt es den Besuchern des Theaters ans Herz, es nicht dahin kommen zu lassen, daß von Obrigkeit wegen die Versammlung überwacht werde, wie einst in einem Tanzsaal ein wachthabender Offizier die Aufsicht führte. Er meint, bei einem Gastmahl, das man bezahlt habe, stünde es jedem frei, eine Speise stehn zu lassen, sein Aergerniß über die schlechte Anrichtung zu äußern und wegzugehn, aber keineswegs das Tischtuch mit Allem, was darauf befindlich, zu Boden zu reißen und geflissentlich den gesammten Theilnehmern das Vergnügen zu verderben. Durch das Da-Capo-Rufen, wie schmeichelhaft es auch den Schauspielern seyn müsse, verlange man nur etwas von der Gefälligkeit derselben und man dürfe die Wiederholung nicht als ein Recht mit Ungestüm fordern. Es sey nicht zu entschuldigen, wenn durch Klatschen, geschweige denn durch Pfeifen und Zischen die Vorstellung unterbrochen werde, da man bis zum Fallen des Vorhangs zu warten habe, um Lob und Tadel auszuschütten. Jeder Einzelne habe die Verpflichtung für Alle, die Täuschung, der man sich hingeben wolle, nicht aufzuheben *).

John, in der Absicht, eine Einlenkung zum bessern Ton wieder herbeizuführen, erinnerte sich mit Wehmuth früherer Zustände, wenn er schreibt**): „Jahre durch hatten sich unsere Schauspieler

Roose wurde 1794 in Macbeth in einer Nebenrolle unverdienter Weise ausgepfiffen und unverdienter Weise hervorgerufen. Von Gerechtigkeit vernimmt man nichts in den Theaterberichten im Wochenblatt „Scherz und Ernst. Königsberg 1801." Mit Ausnahme Schwartzens werden Alle getadelt und nur einige Talente nicht in Abrede gestellt. Auf die Gefahr sich den Vorwurf zuzuziehn „gottlose Kabale gegen die Direction" anzuzetteln, sagt der Verfasser: „von einer ordnenden Hand oder vielmehr einem Kopfe ist nirgend eine Spur sichtbar." — „Keine Leseprobe, aber am Tage der Aufführung Generalprobe." „Für jede Woche ein neues Stück und so schnell wie möglich." Der Verfasser scheint spätere Theaterzustände vorauszusehn. Gegen die letzte Behauptung sind die Comödienzettel sprechende Zeugnisse.

*) Baczko's Annalen des Königreichs Preußen. Königsb. 1793. Band II. III S. 56.

**) Kritischer Anzeiger. Hartungs Verlag. 5. Febr. 1798.

und ihr Publikum so an einander gewöhnt, waren so befreundet geworden, daß von diesem kein muthwilliges Verabsäumen des Kunstfleißes geargwöhnt und daher auch kein Bedürfniß einer öffentlichen kritischen Schau gefühlt wurde. Vielleicht bedachte das Publikum, daß die Mitglieder der Bühne — Künstler und Schauspieler, jenes aus Neigung, dieses aus Bedürfniß sind und daß man dem Künstler hin und wieder Launen und Mißgriffe des Schauspielers nachsehn müsse. Dieser friedliche Verkehr begünstigte die freundschaftlichen traulichen Mittheilungen der Kenner und Dilettanten; so hatten wir die Freude, mehrere in der Ausbildung ihrer Talente bei uns fortschreiten, sie im Boden der Freundschaft gedeihen, nicht bloß im Treibhause saft- und kraftlos aufschießen zu sehn. Nur jener friedliche Verkehr des Publikums mit der Bühne konnte nach dem unglücklichen Brande die Mitglieder unserer Bühne anlocken, in den Stunden der Noth und der Anfechtung zusammen zu halten. Nur das Uebergewicht der Achtung des Publikums und ihres dankbaren Vertrauens auf ein längeres geruhiges und stilles Leben in seinem Schooße konnte die Schauspieler — deren größerer Theil der günstigsten Aufnahme auf andern Bühnen sicher war — an die Brandstätte der unsrigen, eigentlich an unsere Gastfreundschaft fesseln. Und von diesen Seiten betrachtet scheint der jetzige Zeitpunkt des kritischen Federlesens der übel gewählteste zu seyn."

Die Ordnung, dies erkennen wir aus solchen Zeugnissen, die das Kunstinstitut seit C. C. Ackermann hielt und adelte, neigte sich der Auflösung zu. Zeit war es, daß eine kräftige Hand, eine entschiedene Künstlergröße das Steuer ergriff, damit das Theater in Königsberg nicht blieb, was es war, sondern höher stieg, als es je gestanden.

Beilage zur fünften Abtheilung.

Geschichte des Lustspiels: „Der reisende Student."

Wie willkührlich auch die Bearbeiter des Sachsischen Fastnachtsspiels „der fahrend Schüler" zu Werke gingen, um den

Stoff durch ein größeres Personal ansehnlicher zu machen, um ihn bis zu zwei und drei Akten zu erweitern und den Inhalt zu verfeinern, so ist doch in der neusten Umformung noch das Ursprüngliche herauszuerkennen. Vier bekannt gewordene Bearbeiter sind Schwan, Weidmann, Albrecht und Schneider. Keiner von ihnen dachte an den nürnbergischen Meistersänger, dessen Erfindung traditionell zu ihrer Kenntniß gekommen war. Das in Manheim 1772 erschienene, von Schwan verfaßte Stück führt den Namen „Der Soldat als Zauberer." Rousseau (Kunststudien S. 168.) nennt es ein anonymes(?) Alltagsstück. Aus dem Soldaten wird ein Ingenieur-Lieutenant und Hydraulicus, der im Hause eines Wassermüllers verkehrt. Die Rolle des fahrenden Schülers und Zauberers übernimmt der Bettelstudent, „den Degen mit dem Gepäck über der Schulter, an der Seite am Riemen die Leier", der, wie er erklärt, die Leute auf der Reise um eine Gabe anspricht. Geziemlich wird im 19. Jahrhundert aus dem Bettelstudenten ein Student, der „einen anständigen Pump riskiren" will *), das ehebrecherische Weib, das bei Sachs Besuche vom Pfaffen annimmt und ihn bewirthet, verjüngt sich zur schmucken Müllerstochter, die den Lieutenant lieber mag als den häßlichen Wirthschaftsbeamten und jenen zu einem kleinen Gastmal in nächtlicher Weile empfängt. Statt der Würste und Semmeln bei Sachs giebt es Pasteten. Unerwartet kömmt der Alte und der Gast muß sich verbergen und kriecht bei Sachs in den Ofen, bei den Bearbeitern in einen Kasten. Um ihn aus dem widerwärtigen Versteck in Freiheit zu setzen, wird vom lustigen Studenten eine Teufels-Citation vorgenommen. Diese ist überall eigenthümlich behandelt. In Berlin pflegte Schneider als Student den Teufel beim großen Zumpt mit Panis, Piscis, Crinis, Finis ꝛc. zu beschwören.

Paul Weidmann nannte 1775 sein Stück: „Der Bettelstudent oder das Donnerwetter", ein Original-Lustspiel in 2 Aufz. „Der Inhalt dieses Stücks ist, so lesen wir im „Taschenbuch des Wiener Theaters 1777 S. 121. aus einer Sammlung von Schnakken genommen, die 6 Bände und den Titel Vade mecum für

*) Bevor er sich durch eine Heirath bindet, sagt er „gehe ich nach Göttingen, studire das Nefas, dann gehe ich nach Heidelberg, studire da das Fas."

lustige Leute hat. Der Verfasser hat ihn mit ein Paar überflüssigen Personen und noch obendrein mit einem Donnerwetter beladen."

Es erschien in Leipzig 1795 „Der Teufel ein Hidraulikus. Ein Lustspiel in drei Akten. Nach dem Bettelstudenten fürs sächsische Hoftheater bearbeitet von Albrecht." Das Meiste, was er dazu that, besteht wohl in der Beifügung von allerlei Gesangstücken, da „Der Bettelstudent oder das Donnerwetter" bis auf die neu hinzugekommene Margarethe dieselben Personen enthält.

L. Schneider gab dem von ihm neu gestalteten Singspiel den Namen: „Der reisende Student oder das Donnerwetter", ein musikalisches Quodlibet in zwei Aufzügen. Berlin 1838 *).

Hans Sachs. Ein Fastnacht-Spiel mit Vier Personen „Der fahrent Schüler mit dem Teufelpannen." Anno Salutis 1551. Am 5. Tag Nouembris. **).

S. 37. Die Bawrin bringt Würscht, Semmel und Wein, spricht.

Nun eßt und trinkt, seyt guter ding
Vnd sorgt nit das uns misseling,
Vor nachtes kommet nit mein mann.

Der Pfaff spricht:

Hör wer thut durch den gatter gan,
Ich hör klingen die kue glocken.

Die Bawrin geht schawt vnd spricht.

Mein Herr seyt nit so gar erschrocken,
Es geht ein bettelman herein
Es wirdt ein fahrender schuler sein.

Der Pfaff spricht.

So gib ihm rasch und laß ihn gehn
Vnd laß ihn nit lang hinnen stehn.

Der fahrent Schüler kommt und spricht.

O mutter gib dein milte stewr
Mir armen fahrendem schuler hewr.
Der ich im land hin und her fahr.

*) Im „Jocosus, Repertoir für das deutsche Liederspiel. Erstes Bändchen."

**) „Das ander Buch. Sehr Herliche Schöne vnd Warhaffte Gedicht. Getruckt in Kempten 1613.

Der Pfarrer spricht:

Du wirst so lang fahren fürwar,
Bist du zu letzt fehrst an den galgen.

Der fahrent Schuler spricht:

Mein Herr ich kan mit euch nicht balgen,
Sonder mir ein par kreutzer leiht
Vnd wenn ich einmal werd geweiht,
Möchte ich ewer caplan wern.

38 Der Pfarrer spricht:

So muß man dir vor ein platten schern
Draußen auff dem rabenstein
Du stertzt vmb auff dem landt gemein,
Um alle bawren zu betrügen *).
Mit listigem Maul und argen Lügen.
Heb dich nauß hab dir drüß vnd peuln.

Der fahrent Schuler spricht:

Mein Herr thut euch nit ob mir meuln
Gebt mir armen schulen ewer stewr.

Die Bawrin stößt ihn vnd spricht:

Heb dich nauß heb dir das plaw fewr,
Du unverstandner grober püffel
Du fauler stertzer vnd du schlüffel
Vnd laß mich ungheit in meim hauß.

Der fahrent Schuler spricht:

Nun ich will gerne gehn hinauß,
Doch sag ich euch bey meinen trewen
Der hohmut wird euch beyde rewen.

Der fahrent Schuler geht ab.

Der Pfarrer spricht:

Geh sper die haußthür eben zu
Das nit ein jeder bettler thu
Vns uberlauffen in der stuben.

Albrecht. Wilhelm Student und Hannchen, Müllers Tochter.

6. Hannchen.

Ich muß allein seyn. Nehm er einmal sein Päckchen und geh er weiter.

*) Diese Zeile und die folgende mußte des unsaubern Ausdrucks halber verändert werden, das Uebrige ist buchstäblich treu.

Wilhelm.

Ei, ei, Jüngferchen, das ist außer dem Spaß. Hier ist eine Landstraße, da weiset man die Menschen nicht weg.

Hannchen.

Wenn sie einem nicht im Wege sind. Ich habe hier aber allein zu thun.

Wilhelm für sich.

Vermuthlich eine Zusammenkunft. Da muß man wohl Platz machen.

Hannchen giebt ihm Geld.

Seh Er sich nicht um, das sag ich Ihm, sonst geb' ich in meinem Leben keinem Studenten wieder was.

Hans Sachs. Der Pfaff will trinken, der Bawer klopffet an.

der Pfaff spricht:

Botz leichnam madel wer klopfft darauß
So vngestüm an deinem hauß.

Die Bawrin geht schawt vnd spricht.

Botz leichnam angst es ist mein mann
Wie soll wir vnsern dingen than.

Der Pfaff spricht:

Botz küren marter wo soll ich hin?

Die Bawrin spricht:

Mein lieber Herr bald schlieffet in
Den ofen, so will ich vntern parn *)
Den wein, semmel vnd würscht bewarn
Vnd so bald heint entschlefft mein mann
Will ich euch helffen wol darvon.

Der Pfaff laufft auß, die Fraw thut auff, der Bawer kombt vnd spricht:

39. Wie das du das hauß sperrest zu?

Die Päwrin spricht:

Mein mann wiß daß ich's darumb thu
Dann unsers nachbawrs sew mit hauffn
Mir täglich an den tennen lauffen,
Vnd thun mir schaden: wie das so bald
Mein mann heut kommest auß dem wald.

*) Vielleicht eine tragbare Ofenbank, deren Name von bahren abzuleiten ist.

Der Pawer spricht:

Soll ich dir nicht vom unglück sagen
Wir haben beydn hacke zerschlagen,
Nun kund wir fellen mehr kein bäum
Da must ich wol wider erheim,
Der hunger trieb mich auch darzu
Mein prat mir ein wurscht oder zwu,
Gib mirn sewsack? mit feistn grieben
Der nechten zunacht ist vberblieben.
Schaw wer geht durch den gattern rein.

Die Päwrin lauft und spricht:

Es wirdt ein farender schuler sein
Ich will ihn balt fertigen ab
Nicht gern solch leut im hauß ich hab.

Die Päwrin laufft will ihm geben, der schuler tritt zum Pawrn vnd spricht:

Ein guten abent lieber vatter
Ohn gefehr so stund offen dein gatter,
Da ging ich fahrender schuler rein
Bitt vergünn mir in stadel dein,
Im hew zu schlaffen diese nacht.

Die Päwrin spricht:

Hat dich der teufel wider rein bracht.

Der fahrent Schuler spricht:

Mutter schweig, so schweig ich auch.

Der Pawer spricht:

Mein schuler sag was ist ewer brauch?
Das ihr also umbfahrt im land.

Der fahrent Schuler spricht:

Es ist vns*) auff gesetzt allhand
Das wir stetigs im land umbwandern
Von einer hohn schul zu der andern,
Das wir lernen die schwartzen kunst
Und dergleich ander künste sunst.

Der Pawer spricht:

Ihr schuler kennt den teufel bannen.

*) Im Druck fehlerhaft: vnd.

Der fahrent Schuler spricht:

Ich wolt ihn wol beschwern vnd spannen
Das er vns alles das müst sagen
Was wir ihn nur möchten gefragen
Darzu bratwurst semmel vnd wein
Leibhafftig vns must bringen rein
In dise stuben in ein kreiß.

Der Pawer spricht:

Nein mann kein ding auff erd ich weiß
Das ich woll lieber mag ich jehen
Dann den teufel leibhafftig sehen.

Der fahrent Schuler spricht:

Ey so schaw nur dein frawen an.

Die Pawrin spricht *):

Laß scherzen ligen lieber mann.

Der Pawer spricht:

Kanst so bring vns den teufel her.

Der fahrent Schuler spricht:

Ja wenn es nicht so gefehrlich wer.

Die Pewrin spricht:

Laß den teufel dauß das ist mein rath.

Der Pawer spricht:

Was schadts es ist in nacht gar spat
Lieber bring ihn her in das hauß.

Der fahrent Schuler spricht:

So geht beyd ein wenig hinauß.
Als dann ich euch zu bringen weiß
Den teufel herein in den kreiß.

Pawer vnd Pawrin gehen ärßling hinauß, der fahrent schuler bringt den Pfaffen vnd spricht:

Pfaff, pfaff soll ich dein vorigs schelten
Dir jetzt auff deinen kopff vergelten,
So bald ich ruff dem pawren rab
Der wirdt dir weidlich kehren ab
Nu ich will gehn dem pauren schreyen.

*) Im Druck ist irrthümlich diese Zeile mit der folgenden dem Bauern in den Mund gelegt.

Der Pfaff zittert vnd spricht:

Ach mein freund wz wölst du mich zeihen
Ich bitt dich sehr hilff mir darvon
Ich gib zwölff taler dir zu lohn,
Seh ich will dir daheim mehr schenken.

Der fahrent Schuler spricht:

Pfaff so thu dich nit lang bedencken
Geh zeuch dich mutter nacket ab
Beruß dich kolschwartz wie ein rab,
Vnd schick dich eylendts in den handel
Nimb vndern parn, würst, semel vnd kandel
Nimb an den tennen die roßhaut
Da wickl dich ein vnd wann ich laut
Schrey, zum drittenmal teufel komm
So kom bald geloffen vnd promb.

Der Pfaff spricht:

41. Ich will mich risten aller gstalt
Hilff mir nur hinauß schnell und balt.

Der Pfaff geht ab, der Schuler schreit. Sie gehen beyde ein.

Der fahrent Schuler spricht:

Nun setzt euch nider vnd euch nicht rürt
Kein wort zu reden euch gebürt.

Sie setzen sich, der fahrend Schuler macht mit dem schwert ein Kreiß, stellt sich darein vnd spricht:

Nun ruff ich dir zum ersten mal
Komb her auß dem höllischen sal
Bring mir im kreiß ein kandel mit wein.
Würscht vnd newpachen semmelein,
Zum andern mal so rüff ich dir
Daß du kompst in den kreiß zu mir
Zum dritten mal beschwer ich dich
Du wölst nicht langer saumen mich,
Vnd komb in den kreiß zu mir her
Vnd bring mir was ich hab begert.

Der Teufel laufft hinkent vnnd pucklet ein, prumbt, setzt Kandel, Semmel Wurscht in Kreiß.

Der fahrent Schuler spricht:

Nun teufel laß von deim rumorn
Laß dich wol schawn hinden vnd vorn.

Der Teufel geht im Kreiß herum. Der fahrend Schuler spricht:

Teufel nun hab wir dein genung
Thu nur bald auß dem kreiß ein sprung.

Schneider. Jacob der Müller.

S. 40. Was ist denn das? Warum ist das Zimmer verschlossen?

Margarethe.

Ich weiß es nicht. Hannchen hat den Schlüssel.

Hannchen.

41. Geschwind alles bei Seite gebracht (verbirgt die Speisen, den Wein hinter der Kornkiste, in welche ihr Liebhaber Brandheim gestiegen ist). Gleich, lieber Vater gleich!

Jacob eintretend.

Was sind denn das für Neuerungen in meinem Hause?

42. Hannchen.

Heute habe ich den Vater nicht mehr vermuthet. —

Jacob.

Ich glaub's. Unterwegs traf ich den Getreidehändler. Da schloß ich den Handel gleich ab. Aber ich bin hungrig. Habt ihr nichts zu essen Kinder? — Alle Wetter! Heraus aus dem Loch mit dem Hamster!

Margarethe.

Ich habe einen armen Studenten beherbergt.

Wilhelm auf dem Gestelle, wo er auf Stroh lag.

Sum absolutus Philosophus.

Jacob.

43. Na komm er nur herunter.

Wilhelm steigt herab.

Ich habe um Entschuldigung zu bitten. Noth kennt kein Gebot und die Güte hier — —

Jacob.

44. Na, Studenten machen eine Ausnahme. Er gefällt mir, hat

45. ein offnes ehrliches Gesicht. Hat er denn schon was gegessen? Na, so bringt uns etwas. Wenn mein Gevatter noch auf ist, so soll Er doch ein bischen herüberkommen.

Margarethe.

Ach der hat sich verriegelt.

Jacob.

Aha gewiß aus Furcht vor dem Teufel, der hier in der Mühle spukt. Ja, ja er fürchtet sich gewaltig vor den Gespenstern.

46. Wilhelm.

So ganz richtig ist es hier nicht. Es giebt hier Dinge, die man verborgen nennen könnte. (schnuppert nach der Pastete). Ich bin nämlich in einem Zeichen geboren, wo man alle Gespenster Kobolde, Geister, Alraunen sieht.

Jacob.

Was Er da sagt.

Wilhelm.

Meine astrologischen Kenntnisse erstrecken sich inclusive bis auf das Geisterbannen.

Jacob.

Ach hör Er, da könnte Er mir einen recht großen Gefallen thun. Treib Er mir den Teufel hier aus.

Wilhelm.

47. Warum nicht? Ich habe bei manchem lustigen Commersch den Teufel ausgetrieben.

Hannchen leise.

Um Gotteswillen — Sie werden mich doch nicht verrathen?

Jacob.

Was sagt Hannchen da zu Ihm?

Wilhelm.

Die schöne Müllerin bat mich, daß ich den Teufel auch nicht zu häßlich erscheinen lassen sollte.

Jacob.

Dummes Ding! Wofür ist denn ein Teufel, wenn er nicht mal häßlich aussehn soll.

Wilhelm.

Himmlisch! So soll er aussehen. Ehe ich mich aber an das

Werk mache, muß ich erst etwas zu mir nehmen. Käse und Brod imponirt dem Teufel nicht recht.

Jacob.

Ich hätte auch wohl Lust zu etwas Besonderem — denn ich habe einen höllischen Appetit.

Wilhelm.

Sie haben einen höllischen Appetit, da können Sie auch höllisch essen, also soll der Teufel uns Alles anschleppen (holt seinen Hieber, zieht ihn, umkreist den Tisch) Daedalus! Brr! Brr! Mein schönes Kind bringen Sie doch gefälligst eine wohl bereitete Pastete hervor.

Hannchen bringt die Pastete.

Seht nur Vater — da steht wahrhaftig eine Pastete.

Jacob.

Es ist unglaublich.

Wilhelm.

Ich dächte wir vertilgten auch einige Feuchtigkeiten. Unser Kneipier der Teufel soll besorgen (beschwört wie vorhin).

Jacob.

Das ist doch sonderbar.

Wilhelm.

Jetzt aber will ich mich über unsern Teufel hermachen, die Zeit wird ihm sonst zu lang.

Jacob.

Na, was habe ich denn dabei zu thun?

Wilhelm.

Du rührst Dich nicht. Stille! Hic haec hoc! — Fahr aus Teufel! Fahr aus.

Brandheim springt aus der Kiste und läuft hinaus.

Jacob.

Gott sey bei uns! der leibhafte Hydralicus! *).

*) Wenn in der Bearbeitung von Zahnschmerz, von der Besorgniß die Rede ist, daß Umherziehende auf dem Lande manchmal Feuer anlegen, so ist auch dies aus den älteren Stücken herübergenommen.

Sechste Abtheilung.

Höchste Blüte des darstellenden Theaters vor den Freiheitskriegen.

Dramatischer Dichter Werner. Das Theater in Danzig unter Bachmann, das in Königsberg unter Steinberg.

Wer den Gipfel erstiegen, sieht vor sich das Abwärts, in der größten Fülle beugt sich der Fruchtbaum. Die Poesie opferte, wie wir gesehn haben, gern von ihren Reizen und zwängte sich ein, um durch die enge Pforte zur Bühne zu dringen, seitdem der Name Nationalbühne eine freudige Begeisterung weckte. Die Vielen, die berufen waren, verkümmerten aber den Wenigen die Lust, die auserwählet waren. Eine Spaltung entstand, wie zur Zeit der schlesischen Dichterschulen, als es ein Theater gab, das allein die Darstellung beabsichtigte, und ein gelehrtes Theater, das beinahe auf die Darstellung verzichtete. Der Ausspruch Merciers, daß wenn auch „kein einziger Schauspieler mehr auf der Welt wäre, so würde das Theater doch noch in seiner ganzen Schönheit existiren" trägt gerade nur soviel der Wahrheit in sich, als „daß Raphael das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er ohne Hände wäre geboren worden." Die Idee von der Höhe der Kunst kann sich an das Wesen der Mimik oder der Malerei anknüpfen ohne Kundgebungen, aber nur durch diese kann sich die Richtigkeit jener bewähren und förderndes Gedeihen bringen. Im ersten Zehnt des 19. Jahrhunderts nehmen wir wahr, was später immer mehr und mehr sich bemerkbar macht, daß die einzelnen Größen von der Masse übertönt werden. In dem Ruhm Mozarts theilen sich im Ernsten Pär, Mehul und Cherubini, im Komi-

schen Kauer, Heibel und Wenzel Müller. Das rezitirende Schauspiel gewinnt vor der Betriebsamkeit des beliebtesten Komödienschreibers nicht die Ruhe, um die höheren Gebilde dem Beschauer vorzuführen. In Königsberg ist es eine seltene Feier, wie die des Todestages von Schiller, wenn eine seiner Tragödien über die Szene geht *); Goethes „Iphigenia" und „Tasso" wird von ihr ausgeschlossen. Werner und v. Kleist konnten und wollten nicht dem Zuthätigen den Markt verderben. Als der letztere seine „Penthesilea" geschrieben, läßt er sich über die Frage, ob sie aufgeführt werden dürfte, also vernehmen: „ich glaube und wünsche es nicht, so lang die Kräfte unserer Schauspieler auf nichts geübt werden als Naturen, wie sie die Kotzebueschen und Ifflandischen sind, nachzuahmen. Wenn man es recht untersucht, so sind zuletzt die Frauen(?) an dem ganzen Verfall unserer Bühne Schuld und sie sollten entweder garnicht ins Schauspiel gehn, oder es müßte eine eigene Bühne für sie errichtet werden. Ihre Anforderung an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Drama's **)." Shakspeare versammelt die Zuschauer nicht mehr so zahlreich als vordem. Als man die dramatischen Parodien, die in Paris eine Zeitlang große Anziehungskraft hatten, nachäffte, erschien in Berlin 1799 „Prinz Hamlet. Ein Marionettenspiel." Als Puppenspiel wurde es auch in Königsberg gegeben „Hamlet von Liliput", travestirt von Gisecke, die Marionetten waren aber diesmal Kinder. Nur selten sah „Hamlet" jetzt noch ein Publikum, das sich durch ihn erhoben fühlte, und unwillig sagt Schiller:

Kaum einmal im Jahre
Geht dein geharnischter Geist über die Breter hinweg.

*) Er selbst nennt „Die Braut von Messina" „ein Drama für ein künftiges und mögliches Theater."

**) Tieck v. Kleist's Hinterlassene Schriften. S. XV. Von „Käthchen von Heilbronn" schreibt der Dichter S. XXI: „Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen mögte."

Wie bei der ernsten Malerkunst nach ihrer Verweltlichung sich das vielgestaltige Genre von der umfassenden Geschichtsmalerei ablöste, so trennten sich von der Schauspielkunst in selbständiger Form sowohl die mimische Deklamation, es wurden Balladen vorgetragen, die theilweis recitativisch Action zuließen, als auch die mimische Plastik, welche die beweglichen Attitüden der Szene fixirte. Der Beifall, der solchen Vorstellungen gezollt wurde, that dem Ansehn der theatralischen Abbruch, indem diese im Vergleich damit als ein auf Sinnenberauschung berechnetes, buntes Treiben erschienen, wogegen das Einfache mehr dem Kenner genügen sollte.

Wohl sahen sich bei Veränderung des Geschmacks die Schauspieler von Zeit zu Zeit genöthigt, einen Theil ihrer mühsamen Studien und liebgewordenen Gewöhnungen aufzugeben. Wenn aber auch Entgegengesetztes der französische Cothurn und das englische Natürlichkeitsprincip verlangte, wenn die Weißische Operette und die Mozartsche Oper andere Forderungen an den Darsteller machten, wenn dieser sich dem Dichter fügen mußte, einem Babo, der nachdem er den „Otto von Wittelsbach" geschrieben, daran dachte, ein Stück zu liefern, das mehr den Verstand beschäftige und mehr die Einheit der Zeit beachte, so wurden damals doch nicht auf einmal und nicht ganz die alten Ueberlieferungen beseitigt. In ihnen waren zugleich die auf der Bühne und die im Zuschauerraum aufgewachsen und sie verstanden sich darum besser. Im neunzehnten Jahrhundert, nachdem einem neuerungssüchtigen Wesen durch die Theaterschreiber und die Schauspieler selbst Vorschub geleistet war, wollte man nicht bestehn lassen, was die Kunst an das Convenzionelle des vordem zunftgemäßen Verbandes erinnerte. Mit dem Bruch des Alten tritt das Neue nun nicht in einer, sondern in mehrfacher Gestalt auf. Widersprechende Richtungen werden von drei Directionen, die jetzt vornämlich in Rede kommen, vertreten, von der des Theaters in Hamburg, in Weimar und in Berlin. Das Hamburger Theater behauptete seine Würde so lange, weil Schröder in die Fußtapfen seines Stiefvaters tretend, nicht unempfindlich gegen das Neue, dasselbe aber nur allmählich aufnahm und ihm nur nach einigem Kampf einen umbildenden Einfluß zugestand.

Den andern Bühnen gegenüber würden wir die Hamburgische, wie sie vor, unter und eine Zeitlang nach Schröder blühte

die praktische nennen. Auf keine gesicherte Einnahme sich stüzzend hatte sie an die Möglichkeit ihres Bestehens zu denken und, ihrer Würde sich bewußt geworden, nicht an ein augenblickliches, wie wir dies bei den wechselnden Directoraten anderer Stadttheater sehn, weshalb sie es sich angelegen seyn ließ, ihren innern Werth zu wahren. Schröder hielt nicht mit seiner Ueberzeugung hinter'm Berge, daß noch kein deutsches Publikum einen Künstler gebildet habe, und erklärte dadurch als Künstler seine Unabhängigkeit von demselben. Aber als Director erkannte er sie an und ein möglichst allgemeines Gefallen war sein Streben. Er meinte, daß dasjenige, was selbst nur dem Einzelnen im Dialog unverständlich wäre, geändert, daß ein Scherz, der von keinem belacht würde, ungesagt bleiben sollte. Er ehrte die Zuschauer auch in den obersten Regionen und naunte namentlich die ihm treu ergebene Gallerie sein geschwornes Freicorps. Dennoch mogte er nicht „Die Räuber" über die Szene gehen lassen, weil sie unnatürlich grausam wären, die nach seinem Dafürhalten mit der „Zauberin Sidonia" von Zschokke und andern noch unbedeutenderen Stücken, ältere werthvollere Arbeiten verdrängt hätten, denn er fürchtete die Verwilderung des Geschmacks zu begünstigen. Nur widerstrebend verstand er sich den „Götz" auf die Bühne zu bringen und lange hielt er mit dem „Nathan" zurück. Er wollte, daß niemanden ein Aergerniß gegeben werde. Er belegte mit dem Interdikt die nymphenhafte Erscheinung der Damen, zu starke sichtliche Liebesäußerungen in zärtlichen Szenen, das Ausrufen von Gott und Gotteshülfe im Lustspiel, selbst wenn es so in der Rolle stand. Dem Theil des Publikums, dem er in der Art Anziehendes entzog, brachte er durch Entsagung ein Opfer, indem er davon abstand, Dramen, die seine Lieblingsstücke waren, wie Lenzens „Hofmeister", Shakspear's „Cäsar" selten oder gar nicht darstellen zu lassen, weil nur ein kleiner Kreis von Gebildeten ihren Werth würde anerkannt haben. Er begnügte sich damit, einer Zahl von Kennern, zu der auch Schauspieler wie Brockmann gehörten, den Wielandischen Shakspear, in Uebersetzungen die alten Tragödiendichter, die Dichtungen von Goethe und Lenz vorzulesen. Für jedes darstellbare Werk versprach er Lessingen ein Honorar von 100 Dukaten, er lud Schillern nach Hamburg zum Besuch ein mit Uebernahme der Reisekosten — weder der eine

noch der andere Wunsch wurde ihm erfüllt — er setzte Preise für neue dramatische Arbeiten aus. Er war aber der Meinung, daß um der neuen Erscheinungen willen die alten Stücke nicht vernachläßigt werden dürften. Er lobte Spießens „Maria Stuart" und bedauerte, daß Schiller in der seinigen nicht einige dankbare Züge beibehalten hätte. Als er die sorgsam aufgehobenen Comödienzettel des Ackermann-Schröderschen Directorats binden ließ, so merkte er sich, welche Stücke durch oft wiederholte Darstellungen in Preußen und in der Schweiz, in Hamburg und in Lübeck sich als gut bewährt hätten und wünschte Destouches' „Verschwender" in einer zeitgemäßen Bearbeitung wieder in Aufnahme zu bringen *). Schröder war ein ausgezeichneter Tänzer, er componirte Ballete, sprach gern über die Schönheit des Tanzes, dennoch ließ er die Ballete aufhören, da das Publikum sie nicht verlangte. Als Fopper leistete er Außerordentliches, aber ungeachtet des ihm reich gespendeten Beifalls hielt er es für angemessen, den Heinrich im „Zinngießer" und den Truffaldino im „Diener zweier Herren" Andern zu überlassen, um sich als Marinelli und Jago und später als Hamlet und Lear zu zeigen. In den letzteren Rollen wurde er besonders in Berlin und Wien ausgezeichnet. Auch in Weimar erkannte man seinen Werth an. Als Director erwarb er sich nicht geringes Verdienst. Als ein untrüglicher Empfehlungsbrief galt es, wenn ein Schauspieler unter seiner Leitung gespielt hatte. Viele Mitglieder der Schuchischen Bühne kamen von ihm oder gingen zu ihm, Stegmann und Zimmermann, Carnier und Grüner, Schwartz und das Kühnesche Ehepaar. Er gab keine große Gehalte, nur das der ersten Sängerin überstieg die Summe von 1000 Thlr., er forderte, daß der vornehmste Schauspieler der Uebernahme einer stummen Rolle sich nicht entzöge, er wollte das Alterniren durchsetzen und er erhielt das Hamburgische Theater in Ansehn, obwohl die Hofbühnen ganz andere Belohnungen und andere Bedingungen den Spielenden anbieten konnten. E. Devrient nennt die Vorstellungen, die er gab, Musterwerke, weil sie durch ihre

*) Schröder, erfuhr, wegen seiner alterthümelnden Richtung mancherlei Kränkungen. Reinbeck sagt: „Als Zwingherr des guten Geschmacks verkannte er das Gute der neuen Zeit."

Totalwirkung den richtigen Eindruck zu machen nicht verfehlten. Er hielt sich vom Pedantismus Ekhofs, noch mehr Iffland's fern. „Er war der genialste Schauspieler und zugleich der schulmäßigste", wird bemerkt. Er übte sich nicht Stellungen und Gebärden ein und hielt darauf auch nicht bei den Mitspielenden, indem er auf die Macht des begeisternden Augenblicks vertraute und eine ähnliche Sicherheit bei den andern hervorzurufen wünschte, ja er bestimmte als Regisseur nicht die Plätze, die während des Spiels von den Einzelnen einzunehmen seyen*). Er litt es nicht, daß die Sprechenden sich gegen das Parterre wendeten und mit ihm liebäugelten, er wollte keine tremulirenden Töne hören und warnte vor Uebertreibung. Er tadelte selbst einen Friedr. Ludw. Schmidt wegen seiner in Affekt aufbrausenden Manier, den er mit richtigem Blick als seinen ebenbürtigen Nachfolger erkannte. Er schalt auf die Heldenspieler, die in lächerlichen Grimassen es einem Stephanie gleich thäten. Er drang auf Einheit**) und schärfte es Allen ein, daß es zur Hervorhebung des Charakters gehöre, ihn von allem Fremdartigen zu entkleiden. Seine Strenge beruhte auf Gerechtigkeit, wenn er das Strafgeld in Prozentsätzen von der Gage abzog, wogegen er die Schauspieler von aller Verpflichtung lossagte, sobald sie nicht am ersten jedes Monats sich befriedigt sahen. Sie hingen um so inniger an ihm, als er durch Aufbringung eines Pensionsfonds für sie sorgte, wenn sie ihm nicht mehr dienen konnten. Schröders Repertoir entbehrt der neuen Stücke nicht und unter ihnen finden wir einzelne, die ihm keinen pecuniären Vortheil brachten; im J. 1774 gab er 20 neue Schau- und Singspiele und 1776 Goethe's „Stella". Ohne große Anschlagzettel und schmeichelhafte Prologe fühlten sich die Zuschauer zu Schröder's Kunstinstitut hingezo-

*) Er gab nur allgemeine Regeln die von den gangbaren oft zum Vortheil abwichen. So sollten die Untergeordneten nicht hinter dem Vornehmen, sondern vor ihm im Proscenium stehn, wie dieses dieenglische Bühnegut hieß. Meyer—Schröder III. 209.

**) „Als Werdy engagirt wurde, mußte er, obgleich er Gehalt bezog, 6 Wochen täglich das Theater besuchen, ehe er auftrat, denn Schröder drang auf eine Verständigung der Bühnenmitglieder unter einander, damit nicht Fremdes im Spiel aufstieße." Devrient III. 165.

gen und 1787 konnte er, ohne Widerspruch zu erleiden, es aussprechen „er habe das beste Theater in Deutschland.“

Die stehende Bühne, die Ackermann und Schröder in einer Handelsstadt errichteten, jener war der Sohn eines Unteroffiziers, dieser der eines Cantors, hatte von Haus aus ein schlicht bürgerliches Ansehn, die Bühne in Weimar war, wenn nicht von jeher eine Hofbühne, eine solche, auf die der Hof einen begünstigenden Einfluß ausübte. Die Fürstin, die ihrer Kunstliebe wegen auch in Italien als Principessa di Sassonia gefeiert wurde, Anna Amalia bereitete alles Schöne und Erhabene vor, das das Ilm-Athen verherrlichte. Sie berief die Truppe Seylers*), die ausgezeichneter Talente sich zu rühmen hatte und lange in einem hölzernen Schauspielhause Vorstellungen gab. Auf Veranlassung der durchlauchtigen Beschützerin dichteten für das Theater Musäus und Wieland, componirten Wolf und Schweizer. In einem neu gebauten steinernen Schauspielhause begleitete in gleicher Weise ihre Gnade die ebenfalls trefflichen Leistungen der Bellomoschen Gesellschaft. Der ländliche Aufenthalt in Tiefurt und Ettersburg, am letzten Orte in einem grünen Sommertheater unter freiem Himmel, wurde durch theatralische Vergnügungen verschönert, an denen die Herzogin selbst mitspielend Theil nahm unter fürstlichen und hochadlichen Personen neben Musäus, Einsiedel und Goethe. Die Erfindungen des letzten wurden durch einen sinnreichen Maschinisten selbst in schwierigen Aufgaben möglich gemacht. Goethe spielte die verschiedensten Rollen, vorzüglich den Alcest in den „Mitschuldigen“, den Orest in der in Prosa geschriebenen „Iphigenia.“ Mit Vogelköpfen, beweglichen Flügeln und Schwänzen wurden Aristophanes „Vögel“ in der Goethischen Behandlung dargestellt. Das Tiefurter handschriftliche Journal von 1781 belehrt zur Genüge, wie anziehend für den geschlossenen Kreis der Spielenden und Schauenden die theatralischen Unterhaltungen durch Beziehungen aller Art seyn mußten. Die

*) Weiße der ihr 1778 seine Operetten widmete, sagt:

— — wer denkt, wer nennt nicht Dich,
Sobald man unser (das deutsche) Schauspiel nennet,
Wer denkt nicht an den Schutz, den Deine Huld ihm gönnet?

Früher 1768 wurde von ihr Koch aus Leipzig nach Weimar eingeladen.

Seele war Goethe. Zur Feier seines Geburtstages wurde eine pantomimische Vorstellung gegeben, in der Minerva ihre Gaben unzertheilt ihm zuwendet. Da der Contrakt mit Bellomo 1791 ablief, stellte sich Goethe an die Spitze des Hoftheaters. Bei den Proben scenischer Leitung, die er gegeben, bei seiner Gabe, glücklich die Verhältnisse zu überschauen, bei seinem wachsenden Dichterruhm glaubte er, daß es ihm nicht mißlingen konnte, wenn er die darstellende Kunst zum Fortbau echter Poesie verwende. Nichts sey, nach Goethe's Ausspruch, für das Theater verderblicher als der Schlendrian, „nichts hinderte, dieses auf würdige Weise zu behandeln und von Grund aus neu zu beleben" *). Wenn Schröder sich auf eigne und fremde Erfahrungen stützend, vorsichtig in Aufnahme des Neuen, bedenklich in Aufgeben des Alten war, so wollte Goethe der Phantasie ein möglichst freies Feld auf der Bühne eröffnen und dem Kunstgetriebe eine freiere Bewegung geben. Nicht nahm er Rücksicht auf die Schauspieler, nicht auf das große Publikum, sondern dem Dichter sollte zum Obherrschen die volle Berechtigung gewährt werden. Dem Einzelnen sollten Alle dienen, während sonst umgekehrt der Schauplatz die Bühne einschloß und beengte und der Vorstellung die Grenzen absteckte. Andre Theater hießen damals Nationaltheater, was so viel als deutsches Theater heißen sollte, das Weimaranische „Hoftheater", vielleicht damit man nicht jenen Namen als Volkstheater übersetzen sollte. Wenn sich Goethe fügte, so war es, weil dem Herzog die Stücke von Racine und Voltaire gefielen, und er ihm deßhalb „Phädra" und „Mahomed" darbot. Sein Grundsatz war, „man müsse mit dem Publikum sich gar nicht abgeben",**) was mindestens so viel hieß, als die Stimme der Menge unbeachtet zu lassen. Um den „Götz" so zu sehn, wie er geschrieben war, ließ er die erste Hälfte an einem, und die zweite an dem darauf folgenden Abend aufführen, er brachte auf die Szene „Jon" von A. W. Schlegel, „Alarcos" von F. Schlegel, „Wanda" von Werner, den „zerbrochenen Krug" von v. Kleist, in der Uebersetzung von Einsiedel Sophokles' „Antigone" ***), Terenzens

*) Devrient III, 247.

**) Devrient III. 263.

***) Amalie Wolff gab 1809 die Antigone, 1840 in Berlin die Eurydike.

„Brüder“ *) u. s. w. In vielen Vorstellungen bekundete sich nichts Anderes als eine Liebe zum Experimentiren und man konnte nicht den Unmuth verargen, den die meisten Schauspieler und einen Theil der Zuschauer erfüllte, mogten auch Schröder, Iffland, Kotzebue, Zschokke und andere Lieblinge der Zeit keineswegs ausgeschlossen werden. Goethe erkannte in keinerlei Weise die Selbständigkeit des scenischen Künstlers an, er regelte das Spiel dermaaßen, daß von einer auf eigner Ansicht beruhenden Auffassung nicht die Rede seyn konnte, selbst in Unbedeutendem durfte er nicht dem Zuge seines Geistes folgen. Er verlangte Unterordnung und diese auch bei den Spielenden unter einander. In der Eröffnungsrede hieß es, daß Uebereinstimmung erzielt werden, daß es niemanden darauf ankommen solle, dem andern „den Kranz hinweg zu haschen“ **). Göthe machte nicht viel Umstände mit dem Personal, das nicht an dem in Weimar bestehenden Klubb sich betheiligen durfte, was um so mehr als Härte angesehen werden mogte, als einst die Herzogin der Seylerschen Gesellschaft den Zutritt zu den Concerten und den Hoflustbarkeiten freigestellt hatte ***). Wie ein Kosaken-Hetman — ein Beurtheiler der Goetheschen Theaterbriefe †) drückt sich so aus — bestimmt er die Strafe der Ungehorsamen und Widerstrebenden. In einer Schrift, wahrscheinlich aus der Feder eines gekränkten Schauspielers „Saat von Goethe gesäet am Tage der Garben zu reifen“ ††) wird behauptet, daß das Theater durch Goethe und Schiller verbildet sey und das ganze deutsche Schauspielwesen zu verderben drohe, indem angehende Künstler die Weimaraner Bühne zu ihrer Trivialschule machten.

Gegen das Ansehn Goethes konnten die Widersacher nicht durchdringen. Die Logen waren vom Adel besetzt, der schon aus

*) Die Brüder. Ein Lustspiel nach Terenz in 5 Aufzügen. Von Einsiedel. Leipz. 1802. Die Abbildungen der Masken sind von H. Meyer gezeichnet und C. Müller gestochen.

**) Devrient III. 241.

***) Brandes II. 137.

†) Dietmar Theaterbriefe und freundschaftliche Briefe von Jean Paul. Berlin 1835.

††) „Handbuch für Aesthetiker und junge Schauspieler.“ Weimar und Leipzig 1808.

Beziehungen zum Hofe gegen den Werth der ideellen Richtung keinen Zweifel erheben durfte, im Parterre stellten bei außerordentlichen Vorstellungen sich die Jenenser Professoren und Studenten ein. War doch als Anordnung des großen Dichters Alles und Jedes, wenn nicht immer löblich, so doch interessant, die Decorationen, die nach seiner Angabe gemalt waren (drei der Art gingen 1825 beim zweiten Theaterbrande unter) ja selbst die Kreidestriche, die auf dem Boden als Marken für die Schauspieler, wo sie in Gruppen stehen sollten, gezeichnet waren. Goethe wohnte den Darstellungen auf einem Platz im Parterre bei und, wenn er es nicht verhüten konnte, daß manches Stück ungeachtet befriedigender Proben durchfiel, wie v. Kleist's „Zerbrochener Krug“, so wußte er doch den Sturm, der sich unter jauchzendem Lachen gegen den „Alarcos“ erhob, durch den herrschenden Ruf: „Man lache nicht!“ zu beschwichtigen. Goethe ertrug keinen Widerspruch und als Böttiger seine Meinung über die Leitung des Weimaraner Theaters veröffentlichen wollte, so erklärte er, wenn es geschehe, sich vom Theater loszusagen, und er bewirkte, daß eine bereits abgefaßte Schrift ungedruckt blieb. Wenn nach dem Erfolg ein Urtheil gefällt werden soll, so wird dieses nicht günstig ausfallen und die Bühnen-Verwaltung, die den freiesten Aufschwung ermöglichen wollte, nicht dem Vorwurf entgehn, einer einseitigen, das Talent verkümmernden Bevormündung. Die bekannte Jagemann (Frau v. Heigendorf), in eine ihrem künstlerischen Genius fremde Sphäre versetzt, erkannte es selbst, daß sie nicht mehr zu leisten vermogte, was sie vordem geleistet hatte. Madam Wolff verdankte ihren Ruhm wohl vornämlich der Unterweisung ihres Vaters Malcolmi, wie wieder ihr 10 Jahre jüngerer Gatte, mit dem sie zusammen seltene Kunsttriumphe feierte, sich nach ihr bildete. Nur diese beiden vermogten die Ideale der Goethe-Schillerschen Muse in seelenvoller Begeisterung zu verkörpern. Man bewunderte in Weimar Iffland, der dreimal zu Gastspielen eingeladen wurde, als Franz Moor und Egmont und als „Wallenstein“ das erste Mal über die Breter schreiten sollte, war es Schiller's Wunsch, daß die Hauptrolle von Schröder dargestellt würde. Ungeachtet aller Schule fürchtete man also, die angestellten Schauspieler dürften ihre eignen Dichter nicht verstehn. Wenn auch Immermann schrieb, es sey ihm in Weimar „klar geworden, was ein Theater

seyn kann und seyn soll" und er müsse nach den hier gesehenen Vorstellungen „Vieles für vollkommen dramatisch und theatralisch halten, was unsere jetzigen Schauspieler als nicht darstellbar verwerfen" *), so wird dieses Urtheil dadurch zweifelhaft gemacht, daß nach Goethe's Abgange die Aufführung von Stücken, die von anderen Directionen nicht beliebt wurden, auch hier unterblieb, daß nach dem Scheiden des Wolffschen Ehepaares das dichterische Herrscherthum die eigentliche Macht verlor, bevor es sich noch vor dem „Hunde des Aubry" sich entsetzend die Zügel aus den Händen warf. Natürlich kann nicht geläugnet werden, daß die Talente auf den Bretern Angesichts der Dichter-Heroen einen außergewöhnlichen Schwung gewannen.

Goethe nannte einst zum großen Aerger Gottfr. Schadow's das künstlerische Treiben in Berlin prosaisch. Wie man im Gegensatz zu der praktischen Bühne in Hamburg, die in Weimar poetisch nennen muß, ist man versucht dieser gegenüber die in Berlin als die prosaische zu bezeichnen. Iffland von einem Verehrer als Ekhof's „Zögling, Pflegesohn" gerühmt, pflichtete diesem darin bei, daß die Einführung Shakspear's einen Rückschritt bewirke, weil das Große der Charaktere, der Sentenzen schon eine Macht ohne Kunst ausübe. Iffland war der Ansicht, der darstellende Künstler könne mehr geben, als es der Dichter am Pulte vermöge. Als Iffland das zweite Mal in Weimar in Schröder's „Stille Wasser" als der lustige abgedankte Lieutenant auftrat, blieb zur größten Befriedigung Böttiger's „in mehreren Stellen fast kein Wort so, wie es vorgeschrieben stand." In der Schrift: „Fragmente über Menschendarstellung" handelt Iffland in einem Abschnitt über den „Unterschied zwischen Kunst und Laune", man sollte glauben: über die berechnete und improvisirte Kunst. Schon die Erklärung „gefälliger Vortrag unverfälschter Wahrheit — ist Laune" fällt auf, noch mehr, wenn man im Verfolg liest, daß er nicht mehr entwickeln wolle, als wie das Erzwungene der Kunst sich zum Gefälligen der Natursprache abschleifen müsse. Der Redner müsse mit dem Gedanken kommen: „Ich will unter euch treten" nicht mit dem: „Sehet,

*) Michael Beer's Briefwechsel. Herausgegeben von Ed. Schenk. Leipzig, 1837.

hier oben stehe ich." Ein Schauspieler sagt, in den Ifflandischen Rollen gehe man bequem einher, wie in ausgetretenen Schuhen. Er ließ es geschehen, daß die Bethmann ihre Rollen in Jamben ohne Versabtheilung wie Prosa sich schreiben ließ, um sie als Prosa vorzutragen, er würde ihr aber Verstöße gegen die eingelernte Mimik nicht vergeben haben. Als das Dramatische galt ihm, durch Detailmalerei der Charaktere das vollkommenste Zu-Hause-seyn zu bekunden, die Erzählung durch ein künstliches Spiel in Handlung umzusetzen, wobei ihm sein feuriges Auge, seine schön geformte Hand gute Dienste leisteten, und allerdings war es keine kleine Leistung, durch das mühsam Kleinliche nicht dem Eindruck des Bildes zu schaden. Das Mechanische kann es zu einer gewissen Vollkommenheit bringen. Das Portebras ließ, während er sprach, „leiser oder merkbarer das Aufdämmern des neuen Gedankens, der auszusprechenden Empfindung den Zuschauer schon in Voraus errathen" *). Beim Ausstoßen eines rücksichtslosen Wortes sehen wir ihn als Hauptperson eines Lustspiels abgebildet; „das linke Bein hält spielend ein Soutien hinter dem rechten Beine." Um diese Feinheiten recht zu verstehn und zu genießen, bedurfte es der Aufmerksamkeit von Seiten der Zuschauer nicht weniger als der Mitspielenden, denn wenn diese die Stellung nicht passend motivirten, so konnten leicht dergleichen wohl angebrachte Theaterspiele an einer falschen Stelle stehn und sich übel genug ausnehmen. Schriftliche und mündliche Zeugnisse stimmen darin überein, daß das Zusammenspiel in den beliebten Familiengemälden keinem Tadel Raum gab, und wir ersehn daraus, welche strenge Schule der Meister die Mitspielenden durchmachen ließ, aber auch zugleich, wie wenig Genius und selbstschöpferische Kraft die Mehrzahl besaß, um sich wie an Dräten ziehn zu lassen. Iffland schuf sich eine Umgebung, aus der er bedeutsam hervorleuchtete, und brachte durch den Zauber der Harmonie seltene Kunstgenüsse zuwege. Als Gast auf andern Theatern scheint er im Gegentheil dadurch gewirkt zu haben, daß er durch das' fein Gefühlte eines zierlich nüancirten Spiels sich von den anderen unterschied und durch die Isolirung glänzte. Als Iffland dreimal in Weimar auftrat

*) Böttiger im später zu nennenden Buch. S. 270.

(denn Goethe wollte, daß seine Schauspieler an ihm wahrnähmen, was sich durch Studium erzielen lasse) und das Herzgewinnende seines Auftretens „jedem Zuschauer einen leisen Hände- und Herzensdruck“ gab, fühlte sich **Böttiger** gedrungen, in einem Buch eine „Entwickelung des Ifflandischen Spiels“ *) vorzunehmen, in der ohne allen Bezug auf die anderen Künstler nur von dem einen gesprochen werden sollte. Merkwürdig ist es, daß **Iffland** bei der Sicherheit, mit der er die Kräfte abwog, seine eignen überschätzte, daß er mit einem nicht bedeutenden Sprachorgan, bei seinem starken untersetzten Bau Helden- und ideale Charaktere darstellte. Sein Unterkinn kam ihm bei einem Luther zu Statten, aber sonst gab er nach **Lewald's** Ausdruck Helden zum Todtlachen, und den Pygmalion in einer Art, daß **Schiller** äußerte, der Künstler sey nicht der exaltirten Stimmung fähig, die das Melodram verlange und er gehabe sich als Liebhaber abscheulich **). Für Würde und Erhabenheit gab er convenzionellen Anstand, für den Zug der Begeisterung ein lebhaftes Eingehn und Einsehn in Gemüthsäußerungen, für Geistesfrische ein fein beobachtendes Studium. Auf Hofbühnen mußte er vorzugsweise gefallen, in Berlin noch mehr durch den Ausdruck aufrichtiger Verehrung für das Königspaar und er durfte sich erlauben, am Geburtstage der Königin mit einem Blumenstrauß in der Hand die Bühne zu

*) „in 14 Darstellungen auf dem Weimaranischen Hof-Theater, Leipz. 1796. J. Schulze schrieb „Ueber Ifflands Spiel“ Weimar 1810.

**) Böttcher erkennt nur an. Er rühmt seinen Egmont und rühmt es, daß er nicht „auf dem Bauche liegend“ sich zeigte, als den Schlafenden die Vision in Verzückung versetzt. Ueberall hebt er Einzelnes aus dem stummen Spiel hervor, wenn der Hagestolz in der idyllischen Ländlichkeit, während er auf den Gesang der treuherzigen Margarethe horcht, Zufriedenheit empfindend das Glas Milch an die Lippen setzt, wenn er als deutscher Hausvater sich zu einer liebreich ernsten Unterredung mit dem Sohne zögernd anschickt. Ehe er sich zu ihm setzt „das trauliche Ueberbiegen und Hinhorchen auf die leisen geheimen Ausathmungen seines Sohnes, dieses sorglose Uebereinanderschlagen der Füße, während der obere Körper auf der Stuhllehne ruht“ u. s. w. Der Künstler theilte dem Berichterstatter mit, daß Dallners Ohnmachtsscene das Werk eines großen fortgesetzten Studiums sey. Er habe vor einigen Jahren ein landwieriges Fieber gehabt, das endlich mit häufigen Ohnmachten verbunden gewesen sey. Ein kalter Schauer sey ihm vom Rückgrade durch den Nackenwirbel bis auf die Kopfspitze gelaufen, dann habe er sich bis auf die Nasenspitze herab gesenkt“ u. s. w

betreten, in edlen Charakteren bisweilen mit dem Schmuck des Adlerordens, der ihm 1810 zu Theil geworden. Wenn auch er Spott und Anfeindung, wie Goethe und Schröder, hinnehmen mußte, so behauptete er das Feld durch eine eiserne Consequenz. Während der Zeit, da das französische Militär fleißig das Theater besuchte, mußte er freilich eine freiere Bewegung zulassen, aber 1807 erklärte er durch ein Umlaufschreiben an die Bühnenmitglieder, daß das Theater in Verfall gerathen und es nothwendig sey, dem Verderben ernstlich zu begegnen. — Nicht ist es abzuläugnen, daß es sich nur durch eine außerordentliche Sicherheit erklären läßt, wenn es Ifflanden gelang, bei einem Vorgänger wie Fleck, einem Nachfolger wie L. Devrient, sich in Ansehn zu setzen und zu erhalten. Thatsache ist es aber, daß als Devrient, die Stich-Crelinger, das Wolffsche Ehepaar neben einander auf dem Berliner Theater erschienen, der Ifflandische Schulcatechismus nicht mehr galt und allein Lemm als der Hauptdarsteller in den Raupachschen Kaiserdramen (durch die andere Bühnen nicht leicht heimgesucht wurden) an ihn erinnerte. Die engherzig gezogenen Grenzen wurden nur noch in so weit geachtet, als man sie einem rohen Naturalismus entgegenzustellen pflegte. Im Ganzen wurde die Schauspielkunst durch Iffland's Schraubsystem mehr niedergedrückt als emporgehoben und ihre Entfaltung gehindert. Durch die „Kostüme auf dem K. National-Theater", welche zum Theil nach Zeichnungen von Dähling und H. Stürmer seit 1805 erschienen, wurde der eitle Formalismus noch höher getrieben. Wie dankbar wäre es anzuerkennen gewesen, wenn Iffland in treuen Abbildungen*), oder wo Gemälde fehlten, in Geschichtserzählungen nach sichern Quellen, das Costüm der darzustellenden historischen Personen oder Costüme der Zeit dem denkenden Regisseur und Schauspieler dargeboten hätte, um Motive für die verschiedenen

*) Der Graf v. Brühl, der 1814 nach Ifflands Tode die Theater-Intendantur führte, und neue blendendere Trachten zeichnen ließ, versichert die besten Quellen aufgesucht zu haben und wir wissen, daß er sich nicht damit begnügte, in „Wallenstein" den schwedischen Hauptmann so auftreten zu lassen, wie Iffland es vorgezeichnet, sondern sich nach Stockholm mit einer Anfrage wandte. Er that wohl zuviel, wo jener zu wenig that. Brühl wollte, daß auch bei den Schauspielerinnen in Tragödien die Mode keinen Einfluß zeigte. — Ansichten der Zeit scheinen aber auf der Bühne eine Berechtigung zu fordern.

Kleidungen zu entnehmen, anstatt bei mangelhafter antiquarischer Bildung *) ein kostbares Farbengepränge als Norm zu liefern und der Welt darzuthun, wie Iffland durch emporragende Federn sein Höhenmaaß zu steigern, durch das Halstuch dem nach unten sich verbreitenden Kopf eine entsprechende Basis zu geben suchte, wie er diese Rolle mit einer gepuderten, jene mit einer braunen Perücke spielte. Durch das Nachahmen blendender Trachten auf den Provinzial-Theatern wurde unstatthafter Luxus genährt, die Harmonie verwirrt und die Sache in keinem Theile der Wahrheit näher gebracht.

Tieck, der schon bei Iffland's Leben seine Stimme gegen ihn erhob, sagt: „Für die Bühnendarstellung gründete Schröders universelles Talent eine echte deutsche Schule, die keine andere seyn konnte, als die alte englische. Schröder gab uns ein wirkliches deutsches Theater. Zu der Vollendung eines deutschen Schauspielers zu gelangen, ist unendlich schwerer, als ein großer französischer Tragödienspieler zu werden. Mit Iffland kam zuerst jene Annäherung an die französische Manier wieder" **).

Aus der Verschiedenheit der drei Männer, Schröder's, Goethe's und Iffland's erklärt sich die der drei Theater. Alle drei erstrebten Großes und ließen es an redlichem Eifer nicht fehlen. Schröder wollte im Schauspielhause einen Tempel echter Schauspielkunst errichten, Goethe auf der Bühne einen Altar für die Dichter erbauen, Iffland den Platz für eine Kunstschule wohl berechneter Eleganz gewinnen, Schröder wollte nur der Erste unter seines Gleichen seyn, Goethe unerschütterlich erhaben über dem beweglichen Element emporragen, Iffland als Schauspielerheros die Kräfte zügeln und eine Harmonie mit dem eignen Kunstgebilde erzwingen, Schröder wollte schützen, was sich auf den Bretern als probehaltig erwiesen, Goethe in der Action und Recitation nur den passenden Ausdruck für die Poesie erzielen, Iffland durch ein durchdachtes Spiel dem gelernten Wort die rechte Weihe geben.

*) Man sehe, welche Vorstellung er von der Sella curulis hatte, in Ifflands „Meine theatralische Laufbahn." Leipz. 1798. S. 132.

**) Dramaturgische Blätter. Breslau 1826. II. S. 194. 195.

Obgleich Iffland, Schröder und besonders Goethe beflissen waren, wirksame Stücke neuer Dichter auf die Szene zu führen, so stand obenan nach wie vor Kotzebue. Eines dauernden Beifalls dagegen erfreuten sich die neuen Operndichter. Es waren aber Ausländer, die nach Mozart's Tode, nachdem sie von den Deutschen gelernt hatten, die deutsche Oper beherrschten. Die entschiedenen Lieblinge der deutschen Musikfreunde wurden Paesiello, Paer, Cherubini und Mehul. Paesiello war eine Zeitlang Musikdirector der italienischen Oper in Petersburg, Paer wirkte in gleicher Eigenschaft in Dresden. Gewöhnlich war es, daß von Paris aus der Enthusiasmus sich fortpflanzte, der die meistens mehr anmuthigen als brillanten Tondichtungen begleiteten. Paesiello folgte einem Ruf nach Paris, Cherubini war daselbst als Musikdirector an der großen Oper und Mehul bei dem Conservatoire angestellt. Sie „begründeten durch neuere Form und gediegene Faktur der großen Ensemblestücke einen Opernstyl, der als ein Fortschritt anerkannt und nachgeahmt worden" *). Paer ist der Vater der modernen italienischen Opernproduction zu nennen, die Neues liefert ohne fortzuschreiten. Bei Cherubini und Mehul finden wir Bethoven's Harmonietiefe, dessen Werke im Conservatoire durch den letzteren das Bürgerrecht gewannen und sie haben eine Fortbildung der Oper bewirkt und ein allgemeineres Interesse für sie gefördert. Sie lernten, wenn auch nicht auf dem Boden der deutschen Kunst lebend, den Werth der dramatischen Wahrheit erkennen als Eigenthnm der deutschen Musik. Mit großem Erfolg gab man zwischen den Jahren 1793—1809 Paesiello's „Schöne Müllerin (Molinara) und „Der Barbier von Sevilla oder die unnütze Vorsicht" (von Großmann übersetzt), Paer's „Camilla", „Sargines" und „Der lustige Schuster", Cherubini's „Lodoiska" und „Der Wasserträger (Lex deux journées), Mehul's „Joseph in Aegypten", „Je toller je besser (une folie)", „Die beiden Blinden von Toledo." Von Wien kam nichts Neues von Bedeutung, wenn auch die burlesken Volks- und Zauberopern als Cassenstücke gern ins Repertoir aufgenommen wurden, Heibel's „Tyroler Wastel", Kauer's „Schwestern von Prag" und „die neuen Erfindungen" von Wenzel Müller.

* Cornet S. 32

Unter den Tragödiendichtern steht obenan ein Landsmann, dessen Name bereits als Theater-Recensent in Königsberg genannt wurde und dessen großartige dramatischen Schöpfungen, ungeachtet ihrer Nimbushülle voll Hyacinthenduft und Karfunkelschein und ihrer undarstellbaren Natur, doch von der Art sind, daß Goethe, Iffland und Schröder auf sie Rücksicht zu nehmen, für unerlaßlich hielten.

Friedr. Ludw. Zachar. Werner gehört nach der Meinung der heutigen Literaturfreunde zu den verschollenen Größen. Man liest ihn nicht mehr und weiß nur, daß er einst viel von sich reden machte, daß er Schicksalsstücke schrieb, die nun noch weniger als die Müllnerschen von Seiten der Bühne Beachtung finden, daß er in nebelhafte Mystik verschwebte und zugleich sich in grobe Sinnlichkeit vergrub, daß er sich an eine dramatische Apotheose Luthers wagte und in Rom zum Katholizismus übertrat, daß er ein wüstes Leben führte, um endlich zur alten Betschwester avancirt, im Redemptoristen-Kasel auf der Kanzel gegen Irreligiosität und Sittenlosigkeit zu eifern.

Werner sagt, er wisse „daß kein deutscher Schriftsteller bei seinen Lebzeiten, jeder nach seinem Tode volle Gerechtigkeit findet." Und wer mit gebührender Aufmerksamkeit ihn betrachtet, der mögte sich gleichfalls überzeugt halten, daß ein späteres gerechtes Urtheil ihm eine Stelle unter Deutschlands großen Dichtern einräumen muß und daß Szenen seiner Tragödien nie vergessen werden können, wie in den „Söhnen des Thal's", die zwischen Molay und Franz von Poitou, in der „Weihe der Kraft", die zwischen Luther dem Vater und dem Sohn, in „Attila", die zwischen Attila und Aetius, in denen die Poesie voll Klarheit des Geistes, voll Tiefe der Empfindung zur lebenswahren Wirklichkeit sich gestaltet, von unwiderstehlich eindringlicher Kraft, von plastischer Gediegenheit uns Charaktere in der gründlichsten Durchbildung vorführt. Wenn aber Einheit und Abgeschlossenheit von keinem Kunstwerk mehr verlangt wird, als von der dramatischen Dichtung, so können Werners Tragödien ganz und gar nicht als musterfähig gelten, da eine in ihnen wirkende Doppelnatur, eine ungeheuerliche Ueberschwänglichkeit mit dem Maaßvollen historischer Schilderungen im

schreienden Widerspruch die Theile von einander reißt. Dialog und die Eintheilung in Auftritte und Aufzüge bilden noch kein Drama und Werner erkennt es, daß er gemeinhin nur in lebenden Bildern poetische Anschauungen giebt ohne Entwicklung und Fortführung, weshalb er den ersten Theil der „Söhne des Thal's" „eine dramatische Idylle, eine freilich sehr unförmliche Abart der Idyllen-Gattung" nennt. Wenn in seiner aus glühender Begeisterung hervorquellenden Sprache nur zuviel Schimmer und Schein das Heilige umfließt, so ist doch Scheinheiligkeit von dem Dichter fern, der durch den Abscheu vor dem Lüsternen und Frivolen in seinen Gemälden darthut, wie er als Priester der Kunst über dem Sinnenrausch erhaben stehe, in den eine blinde Leidenschaft ihn stürzte. Wie sehr unterscheidet er sich darin von seinen mit dem Katholizismus schön thuenden Zeitgenossen? Werner war nichts weniger als Heuchler*) und wie er überall in fanatischem Eifer gegen das Unrecht zu weit ging, so übertrieb er in bußfertiger Beurtheilung seiner Selbst. Nicht wagt er Selbstbekenntnisse zu schreiben, um nicht, wie er sich in seinem Testamente ausdrückt, durch Aufdeckung einer Pestgrube den Unverdorbenen zu schaden, und erregt dadurch den Argwohn wohl von Schlimmerem, als die Eröffnung ergeben haben würde. Seine sinnliche Begierde — nur sie hatte er zu beklagen — verlockte ihn niemals, die Würde einer höhern Weiblichkeit untergraben, das Band eines Eheverlöbnisses lösen zu wollen. Aus den vornehmen nicht immer taktfesten Zirkeln, in denen er die Damen durch seine idealistisch gottseligen Erörterungen fesselte, durch Humoresken ergötzte, stieg er nur mit zu wenig Scheu in die verrufenen Winkel herab, wo er das Gewissen derer nicht zu kränken fürchtete, denen er seine Gesundheit opferte. Nicht konnte er es je über sich gewinnen, die Sünde durch poetischen Zauber zu verklären. Die Kunst ist ihm ein lichter unentweihter Tempel und in ihn flüchtet er sich aus dem Qualm der Welt und erhebt sich an den Idealen, die seine Phantasie schafft. Wie der geheimnißvolle geharnischte Geist in den ersten Akten des

*) Wie Viele, so hielt ihn auch Passow dafür wegen seines ungleichen Wesens. „Es hing von jedem ab, dies liest man in den von Wachler herausgegebenen Briefen Passow's, ob er ihn frivol bis zur tiefsten Gemeinheit oder andächtig bis zur modernsten Sublimation haben wollte."

„Hamlet" agitirt, ohne es zu einer Handlung kommen zu lassen, so sieht er leider! das Echt-Poetische in dem Wahn einer Geisternähe, durch die er den Leser episodenweis in eine fremdartige Sphäre versetzt; es ist Religion, aber eine, die an uns als ein äußerliches Scheinbild vorüberstreift, ohne in unserem Inneren eine verwandte Stimme zu finden. Werner war eben so gut Protestant als Katholik, eben so gut Heide als Christ. Er feierte das Lutherthum, das er später haßte, so daß er nach seinem Ausdruck „tausendmahl eher zum Judenthum oder zu den Braminen am Ganges, aber nie zu der schalsten, seichtesten, widersprechendsten, nichtigsten Nichtigkeit des Protestantismus übergehn könnte", er feierte das Lutherthum, weil er es in einer Periode als das Mittel erkannte, durch das die Welt die Einheit und Allgemeinheit wiederzugewinnen vermöge, die der Stiftung eines echten Gottesreiches auf Erden (für das er schwärmte) vorausgehn müßte, in einer andern pries er aus demselben Zweck das Papstthum, das ihm neben dem Criticismus (Benennung für Protestantismus) einst nicht weniger verächtlich erschien; in einem Traumgesicht sah er beide als

. . zwei gewaltig große Fratzenköpfe,
Eins in der Mönchenkutt mit einer Krone,
Das andere mit einer Narrenkappe,

über beide sollte sich nach seiner damaligen Stimmung glorreich die Maurerei erheben. Dessen ungeachtet kann er dem Protestantismus nicht den Beinamen ehrwürdig versagen und zugleich spricht er von einem geläuterten Katholizismus. Aber etwas anderes versteht er, wie wir hören werden, unter dem „letzten Evangelium" unter dem „alten Kreuz." Ueber das Christenthum hinaus winkte ihm noch ein Höheres. Jenes sey nur die Pforte zum verlornen Paradies, dessen Wiedererringung schon diesseits zu erwarten stehe. Und zwar dann, wenn die rechte aus dem Menschen geborne Liebe die Erde beherrsche. Gervinus sagt, Werner habe die Poesie gegen die Religion preisgegeben, die Poesie der Religion geopfert. Werner würde in dem Ausspruch in allen Zeiten seines dichterischen Strebens das größte Lob erkannt haben, der sich in seinem Denken immer treu blieb. Dieselben Stralen waren es, die auf dem dunkeln Grund das vielfarbige Gebilde erzeugten.

Glaube, Kunst und Reinheit oder: Religion, Poesie und Verehrung weiblicher Größe verschmelzen bei ihm zu einem Begriff:

Durch diese drei: Kunst, Glauben, Reinheit zeiget
Sich das Mysterium dreiein'ger Liebe.

Jede höhere geistige Richtung besteht nach ihm in dem Hinstreben zu einem Zustand irdischer Heiligkeit, um welchen die Menschheit durch Verbildung, Irrthum und Schwachheit sich gebracht sieht. Der Reinigungs-Prozeß erfolgt durch Feuer und durch Blut:

Non sacramentum sine sanguine.

Eine elegische Sehnsucht nach einem leidenschaftslosen Urzustande der Menschheit, das Ringen und Kämpfen danach auf verschiedenen Wegen ist der Grundton seiner dramatischen Schöpfungen. Es ist eine Lyrik, die nicht bestimmte ideale Gestalten charakterisirt, sondern die im Allgemeinen zu einer schwärmerischen Veredlung und Vollendung ringt. Zu dem goldenen Kindheitsalter, das in seiner Reinheit und Einfachheit überall dasselbe war, wo man Isis und Osiris anbetete oder wo „Opferlieder durch Romovens Haine ziehn." Damals war Gesang der fromme Naturlaut und Gesang die unmittelbare Eingebung der Gottheit. Darum umweht die Helden bei Werner im entscheidenden Moment die Frische einer dunklen fernen Erinnerung an jene seelenvolle Zeit und die Geisternähe offenbart sich schon ihrem irdischen Auge. Ihr Ende verläuft sich meist in die hieroglyphische Einfassung des Drama's. Noch bevor sie aufhören, sehen wir, daß sie die irdische Natur abgestreift haben.

Andere Dichter finden meist zufällig den Stoff zu ihren Schöpfungen, bei Werner ist das Thema ein gleichsam von Anbeginn gegebenes und meist nur äußere Anlässe bestimmen ihn, sich in verschiedener Weise darüber auszusprechen. Es drängt ihn, dem Bilde, das ihm in unklaren Umrissen vorschwebt, eine bestimmtere Form zu geben, und er greift bald zu dieser, bald zu jener Materie. Eine innere Nothwendigkeit systematischen Schaffens folgt ihm in allen Lagen des Lebens von seiner Heimat her.

Werner's *) Vater war Professor der Geschichte und Be-

*) Aus des Dichters Feder kam „Kurze Biographie von F. L. Z. Werner",

redtsamkeit. Er schrieb lateinische Gedichte und unter ihnen wurde eines: die Jahreszeiten, mit denen Thomsons verglichen *). Seine Mutter war die Nichte des Professors der Poesie Valentin Pietsch **) und sie selbst wird von ihm, den sie mit ängstlicher Zärtlichkeit erzog, Dichterin genannt. Zur Seite des elterlichen Hauses lag das Schauspielhaus und der Zutritt war dem Knaben leicht, da dem Vater die Theatercensur oblag und bei dem täglichen Verkehr mit dem Theater die kindliche Neugier ohne Mühe Befriedigung finden konnte. Dem Hause eines Oheims, das er oft besuchte, stand gegenüber die katholische Kirche und der kleine Werner versäumte nicht den Frohnleichnamstag, um ein Zuschauer der auf dem Kirchhof stattfindenden Prozession zu seyn, er betrat die Kirche, wenn an den Feiertagen der Hochaltar nach Hinwegnahme des Bildes ein Figuren-Theater darstellte, auf dem das Christkind in der Krippe und der verblichene Heiland geschaut wurde. Schon damals mogten ihm Kunst und Religion als „Synonyma" erschienen seyn, die er später nicht mit einem Namen benennen zu können bedauerte.

Er war 14 Jahre alt, als der Vater starb. Sein Lehrer wurde ein Feldprediger Rohr aus Thorn ***). Als Student widmete er ihm 21 Jahre alt die „Erstlings-Produkte" seiner Muse, ein Bändchen „Gedichte" im J. 1789, um Freudenthränen „für eine Rettung" dem Wohlthäter darzubringen, dem er, wenn ihm „jemals das Glück wieder lächeln sollte, auch dieses Lächeln" verdankte. Die Gedichte sind noch von der krankhaften Färbung frei, die der süßlächelnde Mysticismus auf die schmerz-

die als ein Abdruck aus dem Felderschen Gelehrten-Lexicon, Landshut 1822 erschien. (Hitzigs) Lebens-Abriß F. L. Z. Werners. Berlin 1823. Mehreres seine Jugend Betreffendes aus mündlichen Ueberlieferungen.

*) Lauson's „Das durch Feuer geprüfte Königsberg" in der „Sammlung einiger Predigten" auf den Brand von 1764 nebst drei Gedichten. S. 345.

**) Dessen Sohn Zacharias Pietsch in Elbing sein Pathe gewesen seyn wird.

***) Derselbe begann eine Charfreitagspredigt mit den Versen:

Ausgelitten hast du, ausgerungen
Armer Jüngling deinen Lebensstreit
Und vergeben die Beleidigungen — —

Dies mußte dem gebildeten Theil der Zuhörer um so mehr auffallen, als ein bekanntes Gedicht auf Werther also anhub.

lichen Züge haucht. Als eine Einleitung zu ihm dürfte die Ungläubigkeit anzusehn seyn, die sich vielfach in ihnen bekundet. Am Grabe des Vaters vermag er nicht im Glauben an Unsterblichkeit Trost zu finden:

Hoffnung winket, Zweifel widerstreben,
Ich vergehe, Vater! rette mich.

In einer poetischen Allegorie vermählt sich der Verstand mit der Tugend, der Glaube mit dem Vorurtheil. Aus der Verbindung entspringen zwei Töchter:

Philosophie und holde Menschenliebe.
Doch Dame Vorurtheil, der Hölle finstres Kind,
Erschien, gefiel und ach! verband sich mit dem Glauben,
Da ward der Kinder viel ans Licht der Welt gebracht
Und alle schief und häßlich wie die Nacht —
Der Aberglaube und die Frömmelei.

Ein Gedicht ohne Ueberschrift ist an seine Cousine gerichtet, die mit ihm in Rohr denselben Lehrer gehabt hatte. Im Hause neben der katholischen Kirche geboren und erzogen, theilte sie als Kind seine Theilnahme an den kirchlichen Schaustellungen und war ihm behülflich, kleine Puppen in Priestergewänder zu hüllen und einen für diese erbauten Altar zu bekleiden. Er ergießt sich in zärtliche Empfindungen für sie, die ihm bis zu seinem letzten Lebenshauch heilig blieben. Er sieht wie bei der Einsegnung an dem Altare:

Engel dich mit Stralen schmücken
Und dir knieend Weihrauch streun.
Laut erscholl Gesang der Sphären,
Schaaren voll von Jubelchören
Weihten mich zum Engel ein.

Auf einem Privatball bereitete sie ihm ein irdisches Paradies:

Brust an Brust von Dir umschlungen,
Schmeckt' ich von Gefühl durchdrungen
Ganz die Wollust, Mensch zu seyn —
Ach umsonst für mich geboren,
Bist Du ewig mir verloren,
Dennoch bin ich ewig Dein.

In anderen Gedichten huldigte er jugendlichen Schauspielerinnen, denn es war damals, als er mit der Bühne eine so große Vertrautheit gewann, daß er nachmals äußerte, als Student mit ihr genauer bekannt gewesen zu seyn, als mancher Schauspieler. Dieses erwogen, glaubt man errathen zu können, was es mit jener Rettung für ein Bewenden hatte und warum er von jener Jungfrau, in der er in aufrichtigster Liebe seine „Wesenhälfte" verehrte, sich durch den strengen Spruch ihrer Eltern losgerissen sah. Eine heilige Erinnerung konnte ihm nicht genommen werden an sie, die er in den Anmerkungen zu einem Gedichte von 1814 mit ihrer erhabenen Großmutter vergleicht.

In der Glorie überirdischer Weiblichkeit erschien ihm stets seine Mutter. Er nennt sie „eine reine heilige Kunstseele und Märtyrin", ein anderes Mal „eine erhabene und (für einen Nekrolog von ihm) zu hohe Dichterin, welche zugleich die Schmerzerprüfteste, also vollendetste der mir persönlich bekannten Meisterinnen der wahren Liebe war." Hippel schrieb ihrer geistigen Stärke einen Adlerblick zu. Sie verfiel vor ihrem Tode in Wahnsinn, nach der Meinung der Verwandten, aus Gram über das leichtfertige Leben ihres Sohnes*). Ihre strenge Züchtigkeit zeigte sie noch im Zustande der Unzurechnungsfähigkeit im Betragen gegen den Wundarzt, der sich nicht ihrem Bette nähern sollte. Die Sorgfalt, mit der sie in gesunden Tagen den Sohn behütet haben wollte, war von der Art, daß dieser selbst bei aufrichtiger Erwiderung ihrer Liebe sie zu betrügen sich genöthigt sah. So durfte er, ehe er Student war, nie eine Nacht auf dem Lande zubringen und als er von einem Commilitonen die Aufforderung erhielt, die

*) In einem seiner Gedichte wird von Thränen gesprochen, die er ihr ausgepreßt. In einem Sonnet: „Frühlingsnachtmahl" empfindet er, wie die Dulderin ihm versöhnend naht,

Der Mutter mir versöhnter Geist.

Durch ihren Tod verdunkelte sich ihm das Leben für ewig,

— dem der Liebe Kosen,
Und alle Freudenrosen
Beim ersten Schaufeltosen
Am Muttergrab entflohn.

Nach Hoffmann bildete sich die geisteskranke Mutter ein, als Jungfrau Maria im Sohne den Heiland geboren zu haben. (I)

Ferien auf einem einige Meilen fernen Landgute zu verleben, wurde er von der Mutter feierlichst dem Schutze des ernsten Freundes *) übergeben. Hier fühlte er sich zum ersten Mal frei und sprach dies in poetischen Ergüssen aus. Die Freiheit schlug zum Kummer der Mutter und Großmutter in Zügellosigkeit um und die letztere, die wegen seines sittenlosen Wandels ihn aufgab, setzte ihn bei der Erbverschreibung auf das Pflichttheil.

Um die Geistesrichtung Werner's kennen zu lernen, der als Jüngling wie als Mann dachte, ist nicht die Titelvignette jener Gedichtsammlung zu übersehn. Sie zeigt uns die Trauer im Wittwenschleier neben der Todtenurne auf der Pappelinsel in Ermonville.

Einen Jacques Rousseau der Welt — —
Duldung, Natur und Gefühl weinten entfesselt ihm nach.

Die Begeisterung für den Verfasser des „Emil" mogte um so lebendiger in Werner erwachen, als ein Portrait desselben aus Genf in Hamann's Besitz kam, mit dem dieser „manche Viertelstunde liebäugelte." Werner betete Rousseau an und wollte, das Jahr sollte mit seinem Todestag d. 2. Juli beginnen. Es erschien ihm, als er sich in der Heiligen Linde befand, als bedeutungsvoll, daß Rousseau's Sterbetag mit Mariä Heimsuchung, mit dem Tag, da die Himmelsgnade die Erde begrüßte, zusammenfiel und er flehte:

Laß unsern Staub im Mutterschooß verkläret
Zu deiner Gnade herrlicher Bewährung
Ein Blütenpaar an deiner Linde prangen.

In einem älteren Gedichte sagt er:

Ein echter reiner Mensch entrollt das große
Zertretne Buch des Rechts dem stillen Forscherblick
Und sinkt dann schuldlos in der Mutter Arm zurück.

Auf der Universität besuchte er die Vorträge des ihm wohlgesinnten Kant, dem er bei veränderter Glaubensrichtung in sei-

*) Des 1849 verstorbenen Superintendenten Besthorn.

nen späteren Gedichten kein ehrendes Andenken stiftete*). Einen bedeutenderen Einfluß als die öffentlichen Lehrer des Rechtsstudiums, dem er sich widmete, hatte auf ihn ein reichsgräflicher Doctor. Leopold Graf v. Lehndorff, ein Freund der Musen und Verfasser eines Schauspiels**). Um so lieber schenkte dieser dem talentvollen Jüngling seine Freundschaft, welcher dichtete und gefühlvoll auf dem Clavier phantasirte. Lehndorff vertheidigte in der Aula, in Aussicht, einen Platz am Reichskammergericht in Wetzlar einzunehmen, seine Abhandlung De matrimonio inaequali ohne Respondenten und erregte dadurch nicht geringeres Aufsehn, als durch die freien Ansichten, die er in seiner gelehrten Schrift entwickelte, indem er den Beweis führte, daß wenn ein Reichsgraf mit einer Dame niedern Adels sich vermählte, er sich durchaus nichts vergäbe. Lehndorff höchst liebenswürdig und leutselig zeigte, wenn er auch gern fürstlichen Glanz um sich verbreitete, in der Wahl seiner jüngeren Freunde, wie er über allen Unterschied der Stände erhaben war. Zu dem geistreich befähigten Kreise, der alle Sonntage dem Grafen seine Aufwartung machte, gehörte auch Werner. Man wollte, daß der König von Lehndorffs Programm Kenntniß nehme, und veranstaltete in kostbarer Ausstattung eine deutsche***) und eine französische Uebersetzung, die letztere lieferte Werner 1792: Traité des mésalliances. Auf dem Titelblatt sah man die Themis, die über altes, nicht zu begründendes Herkommen eingeschlafen war. In einer Anzeige der Uebersetzung wird er ein hoch fliegender und rüstiger Dichter genannt. — Der Geist der Weltverbesserung zur Erhebung der Menschheit durch Ausrottung veralteter Vorurtheile und durch Vernichtung eigensinniger Standesunterschiede erregte damals die Gemüther und konnte Wernern nicht unberührt lassen. Denn schon damals wie nachher beseligte ihn der Glaube an ein allgemeines

*) „Leuchtend Verworfene" sind ihm Friedrich II. und Kant, weil sie durch ihre hervorragende Größe, durch Beispiel und Lehre der Einheit Deutschlands geschadet.

**) Dasselbe: „Ubolini" in 5 Aufzügen, ist gedruckt. Der Held, der sich als ein Opfer unglücklicher Liebe betrachtet, glaubt seine Ehre nur durch seinen Tod retten zu können, versetzt sich aber eine ungefährliche Wunde.

***) Von v. Felgenhauer.

Streben zur Verwirklichung einer Idee, durch die der Himmel auf die Erde herabgezogen werden sollte. Werner trat in den Freimaurerorden.

Seit 1793 war er Kammersekretair und seit 1799 lebte er als solcher in Warschau und arbeitete hier seit 1800 an den „Söhnen des Thal's", einem dramatischen Hymnus auf die Maurerei.

Der erste Theil der „Söhne des Thals" wurde 1801 beendigt. Wie dies sonst nur durch Schilderungen in epischen Gedichten oder Romanen möglich ist, leben wir uns ein in die Hausordnung der Templer, die ungeachtet des Pomps, der über das Ganze verbreitet ist, uns im Einzelnen die äußerste Einfachheit darthut. Als wenn Werner sich an die Darstellungsweise in den Beschreibungen der Iliade erinnert hätte, in denen nach Lessings Erklärung es der Dichter verstand: „das Coexistirende seines Vorwurfs in ein Consecutes zu verwandeln und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen", so wird der Leser in Kirche und Kapitelsaal, in Klostergarten und Gefängniß eingeführt, er sieht gleichsam Alles nach einander im natürlichen Zusammenhang entstehn, weil das Gegebene nicht als ein Fertiges erscheint, sondern die praktische Anwendung der Ordensregeln uns über die starre Darlegung der Statuten erhebt. Wir nehmen es in anziehenden Beispielen wahr, wie die weltliche Eitelkeit beschämt, die Ruhmbegierde gedämpft und der Ungehorsam bestraft wird. Wir lernen bewährte Meister und schwankende Recipienden kennen in individueller Bestimmtheit. Der Ordensstaat auf der Insel erscheint uns als ein großes Kloster und er wird in trefflich anschaulicher Weise uns geschildert mit dem vorleuchtenden Beruf und den bitter getäuschten Erwartungen, durchwürzt mit der Troubadur-Poesie und vergiftet durch die Prosa der Gemeinheit, voll bedeutungsvoller Ahnung im heiligen Geheimdienst und voll eitler Lust und Werkheiligkeit. Bei den Besten der Templer entgeht uns nicht der Widerspruch zwischen dem Schwert des Heldenthums und dem Ordenskleid der Entsagung. Nicht sind sie so abgeschnitten von der Welt, daß sie sich nicht wider Willen an der Erinnerung der Jugenderlebnisse erlabten. Wenn diese plastisch durchgebildeten Theile des Gedichtes (in denen leider! didaktische Längen von der Mühsamkeit der dazu

gemachten Studien zeugen) nicht den Namen einer Tragödie beanspruchen können, um so weniger, als nach seiner eignen Absicht niemand als Hauptperson vorwiegend auftreten sollte, so verfließt das mystische Zwischenspiel vollens zu einem Schemen ohne dramatische Haltung. Hier kann er seine Subjectivität nicht zur objectiven Anschaulichkeit erheben, es bei allem Aufwand von Bildern nicht zum Lichtschein des Wahren bringen. Er selbst aber erkannte darin das Göttliche, aus höherer Eingebung Hervorgegangene, wie wir aus den Aeußerungen seiner gewöhnlich in einer Art von Paroxismus hingeworfenen Briefen ersehn. Von einer solchen Szene sagt er in einem Brief an Hitzig: „Wie ich zu der Stelle gekommen bin, weiß ich nicht, ich selbst habe nichts dazu gethan. Es ist möglich, daß ich dieser Stelle wegen geboren bin."

Das Verständniß seiner theosophischen Ideen, wenn sie auch in allen Stücken in geringer Modificirung sich wiederholen, ist um so schwieriger, als sein Verleger Sander sich hierin prosaische Veränderungen erlaubt hatte, so daß das Blut des Verfassers, wie er sich ausdrückt *), darob erstarrte. Werner spricht sich häufig, wenn auch nie klar dahin aus, daß auf die Religion, die im Opfertod ihr erhabenstes Symbol verehrt, eine folgen müsse, die die Gottheit ohne Mittler anzuschauen vermag und das Leben in seiner Reinheit anerkennt, eine Religion, die zum Urquell das menschliche Geschlecht zurückführt und in einem erhabenen Naturdienst die vollendetste Form erringt. Hippels Ausspruch: „Das Kreuz ist des Sterns Fundament" verstand Werner offenbar anders als er es zum Motto wählte. Ueber dem Kreuz wird sich nach ihm der Stern erheben. In der Mutter der Maccabäer nennt er „des Kreuzes Stern." In verschiedenen Tragödien stößt man auf Verse, wie

Als Leben starb, da ward das Kreuz geboren,
Vernichtet wird es einst, wenn wieder Leben
Aus der Natur zu allen Wesen spricht.

*) Zeitschrift: „Gesellschafter." Berlin 1836. S. 73.

Es waren:

Horus Wischnu, Eros Thor und Christus, die
Dem staubbedeckten Geiste Flügel liehn,
Um sich zu seinem Urquell aufzuschwingen.
Verkläret wird die Tugend an dem Grabe,
Es straft die Nemesis und durch die Gährung
Sieht man des Friedens schönen Stern entglühn.

Das Kreuz, das die kleine Welt in Kirchen einzuschließen strebt, wächst riesenhaft empor und fährt „flammend auf zum Himmel." Nur das verkohlte Ende bleibt drinnen, der obere Theil „glänzend wie die Sonne" deckt die niedrigen Dächer ab.

Da schallet ein gewalt'ger Laut von oben:
„Genug der eitlen frechen Narrentheiding!"
Dann schwebte stralend aus dem offnen Himmel
Das große, wahre, alte Kreuz herunter.
Und eine große Kirche ward der Weltball
Auf einem ewig grünen Grabesrasen
Und auf der Kirche stand das große Kreuz;
Die Kirche wird ein Sakrament des Fleisches,
Das Meer ein Sakrament des heilgen Blutes.
Und alle Wesen sangen den Choral:
Das Leben soll den grausen Tod bezwingen,
Der Staub hinauf zu seinem Urquell dringen.
Mag auch des Kreuzes Zeichen untergehn,
Doch siegend muß sein Urbild auferstehn.

Aus der Jungfrau Maria wird die Isis, sie hält endlich den Herrn wieder

in den Mutterarmen —
Das ist das letzte Evangelium.

Du Menschengott
Sey die Natur,
Natur hält Schwur,
Natur ist treu,
Natur ist frei.

Als Freimaurer hatte er an dem künftigen Urheiligthum mitzubauen. Denn die Arbeit des Thals ist

Was die Natur
Aus Trieb bewirkt, durch Willen darzustellen,

auf daß die Zeit näher geführt werde, da

— schon von Anbeginn ein enges Band
die Bessern einte.

Des Friedens schöner Stern leuchtet ungetrübt erst nach Kampf und blutigem Opfer. Es ist eine Nothwendigkeit, daß der Ordensmeister schuldlos auf dem Holzstoß sein Leben beschließt, wie hundert Jahre nachher Huß. Des Thal's echter Sohn darf dem nicht wehren wollen, er muß:

den Meister ehren und ihn sterben lassen,

denn:

Auch das ist Form, der Soff bleibt unverloren.

Im „Attila" heißt es: Cocles, Curtius, Cato starben,

Warum? Für den Gedanken, den sie lebten,
Sie lebten wirklich, darum starben sie.

Im „Attila" bedeutet der Papst Honorien in Bezug auf den Hunnenkönig:

Lebt er durch dich, so muß er für dich sterben.

Der Papst sagt in demselben Stück:

Das Blutvergießen ist nicht stets ein Unheil.
Das Blutverderben ist's — vergossen Blut
Befruchtet, das verdorbene verzehrt.

Eine andere Stelle lautet:

— Aus dem Blut entsprießt der Gnadenhain,
Drum bleib' es Krieg, bis Friede kömmt auf Erden.

Nach vorausgegangenem reinem Opfer, wie es in der „Mutter der Maccabäer" heißt, wird das ewige Wesen:

Den Heiden Seinen großen Namen künden,
Es wird vom Aufgang bis zum Niedergang
Vereinend alle Opfer, Völker, Zeiten
An reiner Mutterliebe sich entzünden,
Reinen die Welt von Sünden.

Das verlorne Paradies wird wieder gewonnen, wenn zwei

Wesenhälften auf Erden sich in heiliger keuscher Liebe verbinden *), wie Geist und Gestalt oder Geist und Herz, wie Kraft und Reinheit (für diese steht auch Maaß, Zartheit), wie Glut und Flamme, wie Brot und Wein des Abendmahls. Als Mann und Frau, als Mann und Männin müssen eins werden das schaffende und das erhaltende Princip, jenes ist das glänzende, dieses das dauernde.

Der Geist allein, das Herz allein sind todt
Sie leben jedes nur in ihm Verwandten
In Glutumarmung sterbend, in der Liebe.

Das Heldenthum, heißt es in „Attila",

ist Kraft und Maaß wie Mann und Weib.

Cotta's Weib als Verklärte schwebt über Luther:

Weil ich als Weib die Reinheit nicht verloren,
Ward ich der Kraft zum Engel auserkohren.

Auf die Frage, was das Nachtmahl sub utraque sey,

Das Nachtmahl unter beiderlei Gestalt,
Das ist wie Mann und Weib, wie Glut und Flamme.

Wenn die Verbindung zweier Wesenhälften zu Stande kömmt so ruht der Weltgeist sichtlich auf Erden. Die Rede ist dann Wiederhall der Gottessprache, jeder ist dann ein echter Spielmann, jeder ein Priester auf seine Weise und wir sind dann nicht in der Kirche, sondern die Kirche ist in uns **). Das Ringen verklärt sich zum hehren Anschaun in Frieden und Wonneseligkeit, Vergangenheit und Zukunft verkümmern nicht den Genuß der Gegenwart. Ein aus höheren Sphären Herabgesandter singt in den „Söhnen des Thal's":

Das Wird und Ward
Durchschwelg' ich, umarm' ich in Gegenwart.

Der Drang nach dem Urheiligen der Menschheit webt eine

*) Das Schönherrsche, in der Ebel-Diestelschen Untersuchungssache besprochene, Glaubenssystem soll auf ähnlichen Annahmen beruhn.

**) Zur Entstehung einer echt religiösen Sekte mitzuwirken, damit Solches erzielt würde, erschien ihm als höchste Aufgabe des Lebens. Darüber erklärte er sich in Briefen aus 1803 und 1810. v. Eichendorff „Ueber die ethische Bedeutung der neuen romantischen Poesie in Deutschland." S. 126. 138.

überirdische Verklärung um die Helden der Wernerschen Tragödien. Sie treten in ihrer geheimen Ideenmacht dermaaßen von Zeit zu Zeit aus ihrer Persönlichkeit heraus, daß diese ganz als dem Uebersinnlichen und Erhabenen aufgeopfert erscheint. Sie verkehren mit einem oft gespenstigen Geisterreich, dessen Boten als epische Maschinen unmittelbar in die Handlung eingreifen, oft wieder als zwei Wesenhälften, so in den „Söhnen des Thal's" Eudo und Astralis. Eudo prophezeiht dem Ordensmeister in einem Liede sein Ende und ruft ihm zu:

Sey Mann, wenn Flammen dich umwallen,
Du bist die Kraft, die Sterne schaffen kann.
Die Glut verzehrt das Kreuz, die ew'gen Harfen hallen.

und Molay:

Ich Staub — die Kraft, die Sterne schaffen kan·
Die Glut, das Kreuz verzehrend? *)

Eudo unter verschiedenen Namen erscheint in den meisten Stücken und daß er derselbe mit Adalbert im „Kreuz an der Ostsee" sey, lehren uns die Worte:

Ich kehr' ins Thal zu meiner Klause.

In Hoffmann's Romanen, der acht Jahre jünger in dem nämlichen Hause erzogen wurde, dringen in das Stillleben häuslicher Einförmigkeit dämonische Gewalten und stören durch Koboldskichern die Ruhe aus ihrer Sicherheit, bei Werner umgekehrt ist das Treiben der Menschen Streit und blutige Fehde, aber das Reich des Uebersinnlichen eröffnet sich über den feindlichen Parteien, um ihnen die Palme des Sieges und den Kranz des Friedens darzubringen. Wenn der Geist des h Adalbert ein schauerlicher Greis genannt wird, so besteht das Schauerliche nur in dem Unbegreiflichen, Unaussprechbaren, das der Italiener unter Terribile versteht.

Werner sagt von seinem Spielmann:

er will nun einmal nicht enträthselt seyn.

*) „Die Glut das Kreuz verzehrend und die Harfen?!" so wird gelesen und eine Sandersche Verbesserung nicht verkannt. Harfe ist bei Werner die heilige Kunst.

und da er absichtlich sich in Dunkel hüllt, wenn er das seinem Dafürhalten nach Bedeutsame ausspricht, so fragt es sich, ob bei aller Mühe, den rechten Sinn zu erfassen, derselbe gefunden ist. Soviel aber dürfte keinem Zweifel unterlegen seyn, daß eben so wenig als Werner eigentliche Tragödien schreiben wollte, (wenn man Calderon's Stücke dramatisirte Balladen nennen kann, um wie viel mehr ist das Epische in den seinigen ersichtlich), er den Tadel verdient, daß er wie ein schwankendes Rohr sich von jedem Winde habe hin- und hertreiben lassen. Werner hätte aber auch nicht auf die böse werden müssen, die dem Gerücht, das mancherlei Dinge über ihn verbreitete, Glauben schenkten*). Was ihm als höchste Klarheit erschien, mußte Anderen als unbestimmtes Helldunkel erscheinen. Alles konnte seyn und nicht seyn, aber fest blieb, daß ihm die Kunst Religion war und die Religion Kunst. „Ich kann, schreibt er, so wahr Gott lebt! schwören, daß ich die Kunst bloß aus dem höheren Gesichtspunkt, in so fern sie uns Ahnungen der Gottheit giebt, betrachte." Der erhabene Gegensatz, der sich ihm in edlen Weiblichkeiten, wie in seiner Mutter und nachmals in der Königin Louise, den „Schmerzgeprüften Frauen," zeigte gegen seine grobe Sinnlichkeit, die „Demuthsstärke", die er verehrte, seiner Schwäche gegenüber weckte vielleicht in ihm die Ansicht, daß durch eine wilde Gährung hindurch es möglich sey, im Feuer der Läuterung zu jenen hinzudringen, die zu Genien der Menschheit geboren in priesterlicher Hoheit und vestalischer Reinheit erscheinen:

Der Seraph Reinheit,
Er hat sich zum Symbol das Weib erkohren.

an einer andern Stelle:

Ist das Weib nicht Priester?
Das Opfer reinigt sie, sie muß es zünden.

*) Er, der sonst in öffentlichen Erklärungen stets sich milde vernehmen ließ, schrieb 1819 im Tone der Entrüstung: „Man log, als ich vor acht Jahren in Rom war, ich sey Einsiedler auf dem Vesuv oder Aetna, man log, als ich vor drei Jahren in Polen war, ich sey zu Frankfurt a. M. wieder Protestant geworden, man log, ich sey zu Wien Klostermönch geworden." Nach einer Angabe gehörte er zum Illuminaten-Orden.

Der Katharina von Bora übergiebt die Jungfrau Maria eine Lampe.

Die Lampe, sie ist dein,
Sie hüten sollst du, einstens glüht sie immer.

Als Werner in Rom den Tod der Königin vernahm, ließ er Klaggesänge*) nach Deutschland herüberhallen, er feierte sie als eine Heilige, die Trost auf König, Königssohn und Volk herabflehe und schließt mit den Worten:

Mächtig ist Märtrerblut!

Für den Leser erscheint in den Trauerspielen die mystische Einfassung als ein Barock-Rahmen, aus dem das Bild ohne alle Gefahr herausgenommen werden kann. Es verliert durchaus nicht, wenn man die Zuthat beseitigt, die durch bengalischen Feuerschein mit dem Schatten alle Ründung aufhebt und die Farbe der Gesundheit in ein falbes Blaß verwandelt. Was als Kern angesehn seyn will, ist ungenießbare Schale. Der Nimbusschimmer läßt keine Färbung zu. Ueber dem Herumtasten auf dem Farbenclavier in den buntesten mannichfaltigsten Versmaaßen verlieren wir alle Melodie und Harmonie. Nur Leere empfinden wir und keineswegs den Zauber der Poesie bei den blauen Boten, himmelblau gekleideten Jünglingen und den Pilgern in azurfarbenem Gewand. Man theilt nicht des Dichters Empfindung, wenn er ein Morgenlied in den „Söhnen des Thal's" mit dem freiern Aufathmen an einem schönen Morgen vergleicht, man räumt es ihm nicht ein, wenn er in Worten Symphonien niederzuschreiben sich vermißt, und lächelt über die Parenthesen in Perlschrift, in denen er den Spielenden Noten giebt, die in wunderlichen Anforderungen an die Schauspieler und Maschinisten das Seltsamste überbieten und bei den Zuschauern ein gar gläubiges Auge voraussetzen**).

In Warschau, wo Werner in seinen Amts-Collegen und Ordensgenossen, in Mnioch und Hitzig Freunde gewann, an die er sich mit der größten Innigkeit anschloß, entstand der erste Theil

*) „Klagen um seine Königin Louise von Preußen." Rom 1810.

**) In 13 klein gedruckten Zeilen erfährt man, daß ein Brot, das Eudo an den Mund bringt, sich anstößt und zerfließt, so daß es tropfenweise auf sein Gewand fällt und auf demselben einige Flecken reinigt u. s. w. u. s. w.

der „Söhne des Thal's". Auf Spaziergängen nach der Camaldulenser-Abtei Bilany wurden über dichterische Gegenstände, über Tod und Unsterblichkeit, eifrige Gespräche geführt. Nicht unpassend erachtete er es damals, ein Lied auf Mariens Himmelfahrt zu dichten, in der er der h. Jungfrau den Schönheitsapfel zuerkennt:

Gebenedeiet seyst du Dulderin,
Du reines Weib in dieser Welt voll Trug.
Der Afterwelt gepries'ne Phantaseien
Verhüllen scheu vor deinem Blicke sich,
Was sind Cytherens wollustvolle Reihen,
Was ist Minervens Weisheit gegen dich?

Der zweite Theil der „Söhne des Thal's" *), der „als dramatisches Ganzes ungleich mehr befriedigen" sollte, blieb weit hinter dem ersten zurück. In diesem portraitirte er in Robert seinen Freund Hitzig.

„Die Söhne des Thal's" sind, wie die Mehrzahl seiner Stücke selten oder gar nicht dargestellt. Jene kamen 1807 in Berlin auf die Bühne. Der Dichter schrieb Ifflanden Einzelnes im Costüm zur Beachtung vor **). In Königsberg wurde 1813 in einem musikalisch dramatischen Declamatorium im neuen Schauspielhause eine Szene, der „Söhne des Thal's" gegeben, in welcher Anschütz den Molay und Pauly den Robert spielte. Schröder damals, als er jahrelang nur einen unmittelbaren Einfluß auf das Hamburger Theater äußerte, sprach seinen Unwillen gegen die Direktoren aus: „Die Söhne des Thal's bleiben unbenutzt, dagegen geben sie elende Erzeugnisse" ***).

Nachdem Werner von einer gemeinen Schönheit, mit der er sich in Frankfurt a. d. O. zum Entsetzen seiner Angehörigen hatte

*) Sie erschienen zuerst in Berlin 1803 und 1804 und zwar unter den besonderen Namen: „Die Templer auf Cypern" und „Die Kreuzesbrüder."

**) Er wollte, daß „Hugo (Unzelmann) einen längeren Bart als die übrigen" trage, wogegen Iffland ihm zu bedenken gab: „ob dies bei Abreißung des Mantels nicht Mißstand erregen könnte." Dorow, Krieg, Literatur und Theater. Leipz. 1845. S. 247.

***) Meyer Schröder II, I. 211.

trauen lassen, getrennt war (welche darauf in Littauen ihr Glück als Schauspielerin versuchte), erreichte er in Warschau die Scheidung von seiner zweiten Frau, die er ohne Neigung auf den Wunsch der Seinigen geheirathet hatte. Er ging einen dritten Ehebund ein. Bei der Firmelung sah er eine arme, mit reicher Anmuth geschmückte Jungfrau, die kein Wort deutsch verstand, gewann ihre Zuneigung und gab ihr durch einen gewissenhaften Unterricht einen solchen Grad feiner Bildung, daß sie nachmals in den höhern Zirkeln in Königsberg und Berlin sich mit Liebenswürdigkeit und Gratie bewegen konnte. Wie er sich einst zu seiner während dessen vermählten Cousine mächtig hingezogen fühlte, so zu ihr. Bei der Innigkeit gegenseitiger Liebe hätte sie, die er als einen namenlosen Schatz heimführte, sein wahres Glück gründen können, wenn sie die Kraft besessen, ihm für immer angehören zu wollen und einem Frühergrauten, wie er sich nannte, ihre blühende Jugend zu opfern. Er verließ zwei Frauen, sie entfernte sich von ihm. „Es sey, schreibt Werner, von dem jungen Weibe mit Recht nicht mehr zu fordern, daß sie mit ihm glücklich seyn sollte. Ich bin wohl kein böser Mensch, aber ein Schwächling in vieler Rücksicht, ängstlich, launenhaft, geizig, unreinlich — sie ist unschuldig." Sie war eine von den höhern Weiblichkeiten, auf denen sein Auge stets mit Verehrung ruhte, bis es brach. Nachdem Werner fünf Jahre in Warschau im Amt gestanden, nach dem Tode der Mutter im Besitz eines größeren Vermögens gekommen, erhielt er auf Verwendung des Professors v. Baczko und des Kriegsraths Scheffner eine Anstellung *) beim Minister v. Schrötter und reiste 1805 nach Berlin, begleitet von dem Lieblingswunsch als dramatischer Dichter von der Bühne her anerkannt zu werden *). Was in Königsberg ihm der Graf v. Lehndorf gewesen, war in Ber-

*) „Wie herrlich, schrieb Werner, wenn ich aus Warschau, wo in literarischer Hinsicht nichts zu machen ist, nach Berlin versetzt würde, den prosaischen Iffland gewinnen, ihn für meinen Zweck gewinnen könnte und dann ein großes Sujet zur Aus- und Aufführung brächte, wodurch denn auf die Masse des Publikums zu wirken seyn müßte. Berlin giebt für das ganze nördliche Deutschland den Ton an; welch einen weiten Spielraum hätte ich da gewonnen!" Dorow a. a. O. Seite 207. Nach Berlin versetzt, wurde aus dem Kriegs- und Domainen-Kammer-Sekretär ein geheimer Sekretär des neuostpreußischen Departements.

lin der Prinz Louis Ferdinand, der um sich Musiker, Künstler und Dichter versammelte. Zu den Sonderbarkeiten, berichtet G. Schadow, gehörte das Erscheinen des Dichters Werner. Im Schrötterschen Hause traf er mit Uhden und Hirt zusammen und hier mogte ihm wohl die Ueberzeugung aufgehn, daß der verstorbene Wackenroder als Erklärer der Werke bildender Kunst „ein religiöser Coloß" wäre.

Iffland wurde auf ihn aufmerksam gemacht, bewilligte ihm ein anständiges Honorar für das Trauerspiel: „Das Kreuz an der Ostsee", obwohl er es nicht für die Darstellung als geeignet erachtete *). Der erste Theil heißt „Die Brautnacht." Auf einer Weichselinsel feiern die Brautnacht, aber in heiliger Minne, der Fürst Warmio und seine Verlobte Malgona. Er ist Christ und Ritter geworden, eine Monstranz bringt seine irdische Empfindung zum Schweigen und bei ihr vereinen sich Myrten, Dornen und Palmen zu einem Begriff. Adalbert, der längst die Märtyrerkrone errungen, erscheint, um ihren Bund einzusegnen, und wirkt dadurch mit an dem ewigen Gottesreich.

Ihre Seelen sind gewonnen,
Marter zu krönen,
Nahet in Pracht, die Brautnacht zu söhnen,
Ewige Minne.

Die Liebenden finden, dies können wir annehmen, im Tode ihre rechte Verklärung, wenn man im ersten Theil auch nur erfährt, daß sie als Gefangene von den Heiden weggeschleppt werden. Werner arbeitete am zweiten Theile noch 1817 und die Bruchstücke, die er „einigen der edelsten Deutschen," wie er schreibt, vorlas, wurden für sein Gelungenstes anerkannt. Wahrscheinlich wich die so spät vorgenommene Ausführung von der ursprünglichen Anlage bedeutend ab. Wie im ersten Theil ein entsagungsstarkes Christenthum als das Höchste gilt, so sollte der zweite Theil wohl lehren, daß es nur eine nothwendige Durchgangsperiode gewesen, damit der ganzen Bevölkerung an der Ostsee, nachdem die Liebenden für ihre Tugend mit dem Tode gebüßt,

*) Die Musik dazu setzte Hoffmann.

das volle Leben im wiedergewonnenen Paradiese lächle. Als Malgona im Liebesgespräche vom Paradiese spricht, heißt es in Bezug auf die Erschaffung der Eva:

Und des Herren sanfte Stimme
Lehrte sie, den Mann vernehmen —
Und so ward das Weib der Mittler
Ihres Schöpfers und des seinen
Und die Glut, von ihm entglommen,
Nährt sie treu als Priesterin.

In den Schlußversen, die der h. Adalbert an die Zuschauer richtet, glaubt man den Dichter schon als den späteren Geistlichen zu vernehmen:

Erwäget, was ihr heut geschaut.
Die Ohnmacht spotte nicht der Frommen,
Kunst ist dem Glauben angetraut,
Ein jeder geh' in sich zu Hause
Und bet' um Kraft und reinen Sinn.

Man hätte glauben sollen, daß Werner in Deutschland sich inniger als irgend jemand an die romantischen Dichter anschließen würde, da Jacob Böhme fleißig von ihm gelesen wurde und A. W. Schlegel 1803 mit dem ersten Bande seines „Spanischen Theaters“ auftrat, dessen erstes Stück Calderon's „Andacht zum Kreuze“ ist. Werner findet in Fr. Schlegel's „Europa“ leere Gasconnaden und nennt in einem Brief den Bund der romantischen Dichter eine Clique. Schlegel ist ihm „halb Halbgott, halb Unmensch, Goethe dagegen ein Gott“, welchen letzteren er später als Obermeister ehrt, in dessen Sinn zu arbeiten, er als Gewissensache erkennt. Aber auch Schiller wirkt auf seine dichterische Bildung ein.

Bei einem Besuch, den in Berlin Iffland von Schiller empfing, kam das Gespräch auf Werner's Dichtungen und dieser wünschte dessen neuestes Stück im Manuscript einzusehn. Gern wurde ihm gewillfahrtet. Schiller klagte darauf, daß durch die Dienstgefälligkeit ihm eine schlaflose Nacht bereitet wäre, denn es wäre ihm nicht möglich gewesen, die Lectüre des Trauerspiels abzubrechen, bis er zu Ende gelesen. Zugleich äußerte er, daß der

Dichter, um die rechte Haltung zu gewinnen, ein eigentliches Religionsdrama schreiben müsse, wozu er wahren Beruf habe. Dies war für den Schauspiel-Director Veranlassung, ein solches förmlich zu bestellen. Der fügsame Werner dachte nach und fand wohl darin, daß der Protestantismus gegen das Papstthum sich erhebe, um Glaubenseinheit über den ganzen Erdball zu verbreiten, das begeisternde Moment, das ihn „Martin Luther oder die Weihe der Kraft" zu schreiben bestimmte.

So führte er den Doctor Martin Luther auf die Bühne und ließ ihn mit der Bibel unter dem Arm: „Eine feste Burg ist unser Gott!" singen. In dieser Tragödie vertreten die Wesenhälften zwei historische Personen, denen zwei seraphische Gestalten als Trabanten beigesellt sind. Die Weihe der Kraft soll Heiligung der Kraft heißen. Luther ist die Kraft und Katharina von Bora die Reinheit, die jene verklärt. Sie ist es, die den Reformator, nachdem er glücklich den Reichstag in Worms, unversehrt an Seele und Leib, überstanden hat, vor Verzweiflung rettet.

Der Gegensatz zwischen Katholizismus und Protestantismus ist keineswegs so schneidend, als andere Dichter ihn im Religionsdrama geschildert haben würden. Nicht ohne Wehmuth kann er heitere Jugenderinnerungen zertreten sehn. Es heißt, der neu gepflanzte Baum wird mit seiner weit um sich greifenden Wurzel

den Maulwurf
Aus seinem Hügel scheuchen, doch ersticken
Wird sie das Veilchen und das Immergrün.

Der neue Morgen verlöscht die Sterne —

Die Sterne sind im Frieden heimgegangen,
Die Nacht des Kinderglaubens ist entflohn,
Der Morgentraum der Kunst mit süßem Bangen
Eilt er zur Braut am goldnen Liebesthron.
Erkenntniß tödtet und belebt sie wieder.
Wenn Glaube neu erweckt die ew'gen Lieder.

Als fanatischer Eifer die Altäre ihres Schmucks beraubt, sagt er:

Diese schönen Bilder,
Sie malten uns die schöne alte Zeit.

Wiewohl die Begründung der Kirche Hauptthema seyn soll, so schwärmt die dichterische Phantasie auch hier von einem Naturdienst, einem Priesterdienst, den jeder an sich selbst vollziehn soll.

In der „Weihe der Kraft“ ist wahrhaft groß die Entschiedenheit des Glaubenshelden dargestellt, seine Begeisterung:

Ich selber bin jetzt ein lebend'ger Psalm,
Denn in mir jauchzet Gottes Herrlichkeit!

aber nicht minder ergreifend seine Schwäche, wenn er in verhängnißvollen Momenten an seiner Sache irre wird.

Der Staub, er mögt' ein Stral seyn, kann er's aber?

Er verbrennt die Bulle, was sein Beschützer der Kurfürst von Sachsen mit tiefem Schmerz erfährt. Zur Strafe der verspotteten Autorität wächst ihm die Bewegung, die er angeregt, selbst über den Kopf; als Ritter Georg in Waffen gehüllt, wird er zaghaft den Bilderstürmen gegenüber, wie einst sein Busenfreund Alexius, so sinkt als Leiche — diesmal von des Schwertes Blitz erschlagen — sein Genosse Theobald neben ihm hin. Er seufzet:

In Wüsten will ich's abzubüßen streben,
Daß ich es wagte, Gottes Held zu seyn.

Der Menschheit wird er durch ein Weib erhalten, ihm zum Segen gereichte

Die heil'ge Minne
In Katharinens jungfräulichem Herzen,
Daß Luthers Kraft durch sie das Heil gewinne.

Gegen den fest gekneteten Thon des Mannes nimmt sich die ätherische Verflüchtigung Katharinens (der personifizirten Reinheit) wunderbar aus. Katharina sieht ihn beim Brande der Bulle und ungeachtet des Klostergelübdes erkennt sie in ihm ihr vorbestimmtes Urbild *).

*) Zu bedauern ist es, daß Werner in der Zeichnung Luthers, bei dem das Derbe genug des Komischen einschließt, fremdartige Züge anbrachte, daß er durch das Uebertriebene bald in feurig erregter, bald in sentimentaler Stimmung muthwillig Mißlaute im feierlichen Choral herbeiführte. Beim unerwarteten Besuch der Eltern ist Luther übervoll der Freude und könnte

den Teufel selber küssen.

Als in Worms seine innigst besorgten Gönner und Anhänger im Glockengeläute „Grabgeläute“ zu hören glauben:

So sind Theobald, Luthers Famulus, und Therese, Katharinens Pflegetochter, Kinder

zu duftig für die Weltgeschichte,

die mit Katharina die Dreieinigkeit von Kunst, Glauben und Reinheit darstellen. Wie man im „Kreuz an der Ostsee" an die „Söhne des Thal's" erinnert wird, so auch hier. Therese steigt sieben Stufen herab, um auf einem Hyacinthenbeet zu verhauchen, und mit sieben Lichten ist ihr Katafalk umgeben.

Nicht der Geschichte fühlt sich der Dichter zu folgen berufen:

Dem Innern muß ich dienen,
Was im Gemüth gelebt, ist da gewesen.

Merkwürdig ist es, daß die „Weihe der Kraft" in Regensburg und München aufgeführt wurde, da ihre Darstellung in Berlin, zuerst am 6. Juni 1806 *), selbst bei freisinnigen Männern den größten Anstoß gab. Das Consistorium und in ihm Männer, wie Hanstein und Ribbeck, erhoben dagegen ihre Stimme und sprachen gegen den König ihr Bedenken aus. Derselbe ließ sich das Manuscript vorlegen und fand keinen Grund, die Bestimmung der Theater-Direction aufzuheben. Im Schauspielhause wurde die Vorstellung durch unruhige Auftritte im Parterre unterbrochen, so daß es fast zum Einschreiten des Militärs gekommen wäre. Eine Zahl Gensd'armerie-Offiziere meinte die Karrikatur des Heiligen durch eine Burleske erwidern zu müssen und veranstaltete eine maskirte Schlittenfahrt im Sommer, in der unter andern Charakteren des Trauerspiels Käthe hinten auf dem Schlitten stand, den ihr Martin kutschirte **). Als dem Ausbruch des Unwillens und Muthwillens gegen die Wernersche Dichtung gesteuert

Schon holen sie dich ab zur Reichsversammlung,
Von da zum Scheiterhaufen.

phantasirt er während seitenlanger Reden „ununterbrochen auf der Flöte."

Als er die Rede auf dem Reichstage mit den Worten geschlossen:

Gott helfe mir, ich kann nicht anders! Amen!

greift er arglos und gemüthlich zur Kanne Eimbecker Bier, das ihm ein Fürst zur Erquickung darreichen läßt

*) Die Musik von Biereh wurde sehr gerühmt.

**) Sonntagsblatt, Stettin 1808 S. 191.

wurde, ging sie mehrmals in Szene. Drei Jahre nach Ifflands Tode, der den Luther zu seinen Glanzrollen zählte, sollte die „Weihe der Kraft“ 1817 gegeben werden. Tumult im Zuschauerraum und Arretirungen bildeten ein so bedeutsames Zwischenspiel, daß sie seitdem von der Bühne verschwand. Anders als die Theaterbesucher fand Werner als Katholik sein Gewissen beschwert, weil er den größten Ketzer zu verherrlichen sich erlaubt hatte. Unter seinen Gedichten ist ein Sonnet 1814 an Ifflands Geist gerichtet, niedergeschrieben: „am Abend des Tages, wo der Verfasser *) hörte, daß an die so genannte Weihe der Kraft der verstorbene Iffland zum letzten Mal in seinem Leben seine schönen Kräfte verschwendet hatte“ **).

Nachdem in Königsberg längst „Martin Luther“ von Klingemann 1806 aufgeführt war, wurde 1813 „die Weihe der Kraft“ vollständig in Szene gesetzt mit der Musik des Kapellmeisters Weber. Anschütz gab die Hauptrolle, Blum den Ritter v. Wildeneck, Mad. Lanz die Katharina, Dem. Toskani den Theobald, Dem. Wachs die Therese. Die Zuschauer wurden übermüdet, da die Vorstellung bis 12 Uhr währte und Statisten und Sänger, die nicht zu sprechen verstanden, bei der großen Zahl der Auftretenden Schauspieler spielen sollten ***). Im J. 1816 beschränkte man sich auf die Darstellung einiger Szenen, diesmal war Feddersen Luther.

Eine durchaus irrige Meinung ist es, wenn man durch den Titel: „Die Weihe der Unkraft“ verleitet, dieses in Nibelungen-Versen abgefaßte Gedicht für einen Widerruf der Tragödie erklärt, dasselbe erschien 1814 als eine Dankadresse an die deutsche Heldenjugend, der es durch die in Demuth gewonnene Einheit gelungen sey, Deutschlands Größe zu befestigen.

*) Er verdachte es einst Scheffnern, daß dieser ihn nur Verfasser und nicht Dichter nannte.

**) Am 5. Dez. 1813.

***) Ein solider Schauspieler Krieger, so erzählte man, wurde von seiner strengen Hausfrau nicht ins Haus gelassen, weil sie der Unordnung nichts nachsehn wollte, obgleich er betheuerte nur seiner Berufspflicht genügt zu haben. — Es konnte allein durch die Noth entschuldigt werden, daß die Katharina von einer Dame, die guter Hoffnung war, dargestellt wurde.

Ihr habt, was schnöd uns trennte, die Schranken nun gefällt,
Oestreicher, Preuße, Baier, Schwab sind in ein Heer gestellt,
So trenne Meinung auch nicht mehr den deutschen Kraftverein,
Das gab den Vätern Stärke, nur das kann unsre seyn.

Nur, weil sich Werner nie verläugnen kann, wird, da er alles Unheil von der Reformation und dem Voltairismus ableitet, auch der „Weihe der Kraft“ gedacht. Daneben spottet er auch auf Eulalia, bei der er an die einst von ihm begünstigte Bethmann denkt. Unter Unkraft wollte er wohl nicht Theater und Lutherthum, sondern Napoleons Uebermuth verstanden wissen. Hier gilt er ihm als ein Zersplitterer der Kräfte, den er früher aus einem ganz anderen Gesichtspunkt betrachtet hatte.

Werner's Lieblings-Idee, die Allgemeinheit zu einem Bunde versinnlicht zu sehn, stimmte ihn günstig für Napoleons Riesenplane. Das „Ein Hirt und eine Heerde“, so träumte er, sollte durch den Welteroberer mit in das Bereich des Möglichen treten. Er verherrlichte ihn, kann man sagen, im „Attila.“ Doch galt er ihm nur als Mittel zum Zweck, wozu ihn sich Gott gewählt, als derjenige, der durch Ströme von Blut den Boden zu bereiten habe zur Entwicklung einer ewig grünen Saat. In den „Söhnen des Thal's“ heißt es:

Tadle nicht den Weltgeist,
Wenn er zu seinem Richtschwert einen Arm,
Wie er ihn braucht, sich schuf.

Fridr. v. Schlegel machte in seinen Vorlesungen auf eine Stelle im Nibelungenliede aufmerksam, wo es heißt: „daß man beim Attila ohne Unterschied theils nach christlicher Ordnung, theils in heidnischer Sitte gelebt.“ Werner, der in seiner „romantischen Tragödie“ füglich den Attila hätte Etzel nennen sollen, scheint ihn dem gemäß geformt zu haben. Als Geißel Gottes sehn wir ihn nur im entscheidenden Moment des Handelns wild und grausam, sonst zeigt er sich voll christlicher Humanität. Er zertritt, weil er zertreten muß; nicht anders, als der Erzbischof im zweiten Theil der „Söhne des Thal's“ hat er die Mission, ein Rächeramt zum Frommen der Menschheit und zur Ehre Gottes auszuführen. Werner erklärt, daß die dunklen Farben nur des Lich-

tes Schalen seyen und daß durch das Glas der Liebe gesehn das Dunkle schwinde. Attila sagt:

Es ist ein schweres Amt doch Richter seyn.

und er verfügt einen sanften Tod für eine gefallene Jungfrau, einen gewaltsamen für einen meineidigen Jüngling in liebendem Sinne:

Das Mädchen tödtet sanft; was soll sie leben,
Wenn ihres Lebens Blüte, Unschuld, wich?
Das Weib ist stark,
Die Reinheit zu beschützen! Sie ist schuldig.

Den Jüngling, einen früheren Freund, umarmt er tief bewegt zum letzten Mal und mahnt dann die Diener:

Jetzt nehmt und laßt von Pferden ihn zerreißen.

In Rom triumphirte das Unrecht, Honoria, der Kaiserin Tochter, sah um ihr väterliches Erbtheil sich betrogen, da erscheint Attila für sie, die er nie gesehn — das Feldgeschrei ist: „Für Honorien!" — und er errettet Rom.

Das alte Rom sinkt seiner Schuld zum Raube,
Ein neues wird hernieder schweben,

gleichsam als ein neues Jerusalem auf Erden. Honoria schwärmt für ihn:

Ich sah ihn nie und ward ihm nie verbunden,
Den Alle hassen, muß allein ich lieben.

Honoria und der Bischof Leo der Große, „der Greis aus Roma" sind hier obgleich lebend die Verklärten, die die vom Licht getragenen Partien in der Handlung übernehmen. Attila muß als Sieger untergehn,

Er will ein Gott seyn, darum muß er untergehn.

Seine Freundin Hildegunde, eine Heidin trotz der Bemühung Leo's, tödtet den Hunnenkönig aus Eifersucht gegen Honorien. Dem Sterbenden erscheint Honoria (etwa die personifizirte Kirche) und bereitet ihm eine Verklärung zum Licht. Sie zieht uns wenig an, um so mehr Aetius, der dem Attila gegenübersteht als Repräsentant des alten Römerruhms, aber leider! nicht die grandiose Stellung behauptet, die er in einigen herrlichen Dialogen einnimmt.

Sonst steht das Trauerspiel „Attila" noch hinter dem „Kreuz an der Ostsee" zurück.

Als Hoffmann in Bamberg war, wurde „Attila" in einem Privathause aufgeführt.

Für sein schwächstes Stück gilt indeß die „Wanda, Königin der Sarmaten."

Werner glaubte, daß das Imposante seiner dramatischen Gemälde beträchtlich durch das Herüberziehn des Zauberprunks der Opern gesteigert würde, daß das Glanzvolle der Mysterienpoesie, wenn es in dem Aeußerlichen, die Sinne Berauschenden ein Spiegelbild fände, desto gewaltiger auf die Zuhörer einwirken müsse. Dies nimmt man besonders bei der „Wanda" wahr, die in soweit allen Wernerschen Stücken vorzuziehn ist, als das Phantastische das Trauerspiel in allen Theilen gleichmäßig durchdringt und hier durch Einheit wirkt, indeß es anderweitig episodisch eingeflochten, ein wunderliches Beiwerk darstellt. Auch hier tritt ein Spielmann als Barde auf, der aber nicht Seher ist, sondern ein väterlicher Vertrauter des Helden. Nur als eine kostbare Decoration haben wir die im Nimbusschimmer erscheinende Libussa anzusehn, die der Composition ohne Noth aufgezwängt ist. Werner war 1807 zum ersten Mal in Wien gewesen und hatte auf dem Wege sich längere Zeit in Prag aufgehalten und dort glückliche Tage verlebt. Bei dem herrlichen Moldauufer mogte sich Werner an das Weichselufer bei Krakau erinnern, an dem Wanda's Reich gelegen haben sollte, und er erfand ein lockeres Band zwischen ihr und der durch Mährchenzauber verklärten Königin. Die höchste Liebe heißt auch hier, die irdische Liebe dem Tode opfern und sterbend das Verlangen in eine reine Beseligung versenken.

> Es erblühn
> Liebesmyrten, wo die Sterne glühn.

Wanda hat geschworen, unvermählt zu bleiben, sie sieht den Rügenfürsten Rüdiger, sie liebt ihn, ersticht ihn auf seinen Wunsch und stürzt sich in die Weichsel, aus der eine Lilie vom Palmenzweige umschlungen emporsteigt. Auch hier wird und zwar bei dem Namen Klarheit und bei dem der Natur an den erträumten, von Unschuld und Liebe gekrönten Urzustand erinnert. Auch hier

vermißt man nicht das Himmelblau, denn im Garten in Rüdigers Grab werden gestreut:

Hyacinthen himmelblau!
Duftet ihm auf stiller Au!

Goethe lächelte über Werner und seine bunten Hervorbringungen, namentlich formalisirte er sich über den Titel: „Weihe der Kraft.“ Die persönliche Bekanntschaft übertraf auf der einen Seite die Erwartung und hob auf der andern das Vorurtheil auf. In Jena sah Werner im Dez. 1807 „den universellsten und klarsten Mann seiner Zeit, den Mann, dessen Gleichen niemand, der ihn sah, je wieder sehen wird, den großen, ja einzigen Goethe.“ Der Eindruck war von beiden Seiten mächtig, denn Goethe schreibt an Riemer 14. Dez. 1807: „Meinen hiesigen Aufenthalt macht mir Werner sehr interessant. Es ist ein sehr genialischer Mann, der einem Neigung abgewinnt, wodurch man in seine Productionen, die uns andern erst einigermaaßen widerstehn, nach und nach eingeleitet wird.“ Und in einem andern Brief vom selben Tage: „es ist mir hier sehr wunderbar ergangen, besonders hat die Gegenwart des Thalsohnes eine ganz eigene Epoche gemacht“ *).

Goethe führt ihn nach Weimar und es wurden die Präliminarien zu einer mit Liebe, Sorgfalt und Pracht zu veranstaltenden Aufführung der „Wanda“ getroffen. Sie fand am 30. Jan. 1808 statt. St. Schütze berichtet: „Werner betete vor der Aufführung und ließ sich nach ihr von hübschen Mädchen mit Blumen bekränzen“ **). Nur aus Rücksicht für Goethe wurde das Mißfallen unterdrückt, das die Schaustellung der „Wenda“, wie man die Darstellung nennen könnte, erregte.

Um bei der nächsten Arbeit Werner's die üppigen Auswüchse seines Genies nicht aufkommen zu lassen, schrieb Goethe ihm den Stoff, drei Personen und einen Akt vor. Den Namen zu geben, war ihm freigegeben und er wählte „den vier und zwanzigsten Februar,“ an welchem Tage seine Mutter und sein Freund Mnioch

*) Riemer, Briefe von und an Goethe. S. 82.
**) Weimars Album 1840. S. 201.

in Warschau gestorben waren. Löschin sagt in seinen „Beiträgen zur Geschichte Danzigs," daß von einem Häuschen am Olivaerthor die Sage gehe, es habe den Namen Jerusalem von einem Gastwirth erhalten, „der die bei ihm Einkehrenden ermordete und so auch seinen eignen Sohn, den er nicht erkannte" *) und daß daher der Stoff zu dem kleinen Schicksalsstück genommen sey. Wir finden ihn indeß in Abraham v. St. Clara's: „Gemisch Gemasch unter dem Abschnitt: Obolus Diabolus und Aergernuß eine harte Nuß." Schon 30 Jahre vorher hatte ihn Philipp Moritz unter dem Namen „Blunt oder der Gast" dramatisirt und als Fragment in die „Litteratur- und Theaterzeitung" **) einrücken lassen. Unter Goethe's Auspizien entstand das neue Stück 1809, zu dem der Prolog 1814 geschrieben ist. Die hehre Geisterwelt, die Mächte des Schicksals erscheinen hier nicht in personifizirter Gestalt. Die Dichtung hat den innigsten Zusammenhang, wenn auch das Grausenhafte die Moral erschreckt und das einzig Tröstliche in den Worten liegt, die der Alte, der zum Blutgerüst eilt, ausruft:

Ein vier und zwanzigster Februar,
Ein Tag ist's, Gottes Gnad' ist ewig.

Das Stück bei einer selbst nicht genügenden Darstellung von außerordentlicher Wirkung wurde zuerst in Weimar und in Berlin 1816 gegeben und dann so lange, als die Erfindungen eines Müllner, der einen „neun und zwanzigsten Februar" schrieb, eines Grillparzer, eines Houwald die Bühne beherrschten, diejenigen Stücke, in denen im Hausrath ein verhängnißvolles Stillleben — bei Werner ein Nagel und ein Messer — immer reichhaltiger aufgestellt wurde, als: eine Schlaguhr, welche auf Eilfe zeigt, eine Harfe, welche einen leisen verhallenden Ton geben soll, eine herabhangende Schnur. In allen Städten ward das Schauerstück, als Werner's vollendetste Schöpfung, ein über das andere Mal gesehn. In Danzig kam es 1816, in Königsberg 1817 zur Aufführung. In beiden Orten spielte Ludewig den Kunz Kuruth. In Paris machte das Stück in der wörtlichen Uebersetzung des Paul Lacroix 1850 auf dem Odeontheater große Sensation.

*) Heft III. S. 64.

**) Nr. XXV. Berlin den 17. Juni 1780.

Für Deutschland ist die Zeit vorüber und Gutzkow's „Dreizehnter November" ist so gut wie unbekannt geblieben.

Werner, vom Fürsten Primas von Dalberg*) mit einer Pension und einer goldenen Schreibfeder begnadigt, vom Großherzog von Hessen-Darmstadt mit dem Hofrathstitel beehrt, begab sich nach Genf und auf dem Landsitz der Baronin von Stael wurde er bekannt und befreundet mit Oehlenschläger und den beiden Schlegel. Der erste las das Schauspiel „Axel und Walburg" vor, in dem Werner auf des Verfassers Wunsch an der Sprache veränderte und das Undeutsche beseitigte, A. W. Schlegel Calderons „standhaften Prinzen" und Friedr. Schlegel gab Nachweise über die Geschichte der h. Cunegunde, die Werner als Heldin einer Tragödie zu schildern gedachte. Frau v. Stael, die ihr Urtheil über ihn der Welt nicht verschwiegen hat, gab ihm den Rath nach Italien und Rom zu gehn **). Jene Heilige bahnte ihm wohl mit den Weg und daneben die Liebe zu den Werken der bildenden Kunst. Von Ludwig Schnorr heißt es: „das Verhältniß, in dem er zu Werner stand, gab seinem Talent einen starken Anstoß zu poetischer Richtung", denn in Wien sah er den Maler, ehe dieser nach Italien ging, viel um sich und er ward für ihn das, was Fr. Schlegel für seinen Stiefsohn Veit, Tieck für die Brüder Olivier gewesen. Wernern zog es in Rom in die römische Kirche. Der Professor der Theologie Pietro Ostini, in dessen Hand die Maler Overbeck, Platner, Veit ihr protestantisches Glaubensbekenntniß abgeschworen hat en, ward auch der Beichtvater Werner's und in neuerer Zeit Hurter's. Am 19. April 1811 kehrte Werner nach seinem Ausdruck „zum allein wahren allgemeinen Väterglauben" zurück und glaubte so, wonach er stets gerungen, ein Mitglied einer beseligenden Allgemeinheit zu werden.

*) Die Dalbergs! Sie sind überall
Wo Recht und Wahrheit gilt.

der Großherzog von Sachsen-Weimar gewährte später ihm die von Dalberg ertheilte Pension.

**) Werner sagt, daß „das Herz dieses hochadlichen weiblichen Wesens wenigstens so groß war als ihr Geist."

Als Werner 1815 die „Cunegunde" herausgab, zu der schon 1813 in einem Taschenbuch Bilder von Riepenhausen erschienen, fühlte er sich gedrungen, dem Dankgefühl gegen das deutsche Kaiserhaus, der begeisternden Freude über die Siegesthaten des vereinten Deutschlands einen lauten Ausdruck zu geben. In der Tragödie tritt der erste Graf von Habsburg auf, es wird von einem Klosterheiligen Romuald viel gehandelt, als dem Schützling der Kaiser Otto's III. und Heinrich's II. Cunegunde, des letzteren Gemahlin, entwickelt, wie viele heilige Frauen eine prophetische Gabe und strömt in begeisterten Reden aus:

Der Himmel schließt sich auf! Hell stehst du vor mir da
Germanias Gloria,
Hohenstauffens, Hapsburgs, Zollerns und Hessens Stamm.
Der leuchtend Verworfene spaltet' ach meines Volkes Pracht.
Du willst sie retten glorreich Weib, wie nie mein Auge sah,
Maria Theresia.
Hallelujah, betend lenk' ich die Leipziger Schlacht,
Rom, der Norden und Deutschland eins, wie Gott es gedacht,
Pius der Märtyrer hat's, Preußens Luise vollbracht
Durch Gott.

Wie die „Wanda" gehört die „Cunegunde" der Composition nach zu den vollendetsten Stücken Werner's, dem poetischen Gehalte nach zu den geringeren. Es ist kein kernhafter Charakter, der entschieden aus der neblichen Umkleidung hervorscheint. Die Verse, wenn auch hie und da von bezaubernd melodischem Fluß, stolpern meist wie über die Meistersänger-Tabulatur. Werner wollte der Tragödie wohl auch auswendig ein deutsches Gepräge geben. Ein Vorzug ist darein zu setzen, daß ein mystischer Jüngling, eine zarte, edle Fridolins-Natur, anzieht, während uns sonst die geistesverwandten Wesen kalt lassen. Sein Name ist Florestan.

Anzog mich Madonnens göttliche Spur,
Als Knabe schon floh ich in den Felsenwald
Zum frommen Klausner, Herrn Romuald,
Wo in stillen einsamen Klausen
Seine grauen Jünger hausen,
Zu üben des heiligen Willens Gewalt

Bei des Bergquells anbetendem Brausen!
Dort dient' ich beim Opfer einfältig und schlecht;
Da kam mir die herrliche Kunde
Vom Kaiser Heinrich, dem Gottesknecht,
Und von der Perle vom Frauengeschlecht,
Von der züchtigen Frau Cunegunde:
Da ward mir's zu eng in der einsamen Zell,
Er sprach mir nichts mehr der krystallene Quell;
Gewaltsam trieb mich's von hinnen!
Verlassend den Meßdienst der Wald-Capell,
Flog ich her, um als ehrbarer Edelgesell,
Hier durch demüthig treuliches Minnen
Bei der Königinnen Zier Ritterdienst mir zu gewinnen.

Als Florestan zum ersten Mal ihre Stimme vernimmt, erinnert er sich, den himmlischen Ton schon einmal gehört zu haben — am Todesbette seiner Mutter. Und mütterliche Liebe zollt ihm die Kaiserin, die mit geistigem Auge ihn, ihren künftigen Erretter, längst gesehn.

Es säuselt mir: dein Sohn, dein Florestan.

Er ist todt für den Vater, den Markgrafen Harduin, um für die keusche Mutter zu leben. Jener macht einen eitlen Anspruch auf „Wälschlands Krone" und zwingt den Kaiser zu einem Kriegeszug, aber die Kaiserin eilt in Pilgerkleidern voran, dringt in Harduins Gemächer und zugleich in sein Herz und bestimmt ihn, von seinem verrätherischen Plan abzustehn. Statt des vermeintlich todten Sohnes setzt er sie zur Erbin Italiens ein; Cunegunde muß aber schwören, selbst in der Beichte nicht auszusagen, daß er sich von einem Weibe habe überwinden lassen. Cunegunde wird auf der Reise angehalten und, da sie sich nicht über den Zweck ihrer Fahrt aussprechen kann, einer geheimen Schuld — nämlich des Ehebruchs — angeklagt, sie, die den Kaiser Bruder nennt, mit dem sie in einer keuschen Verbindung gelebt. Im Gottesgericht soll der Zweikampf entscheiden. Florestan erscheint, siegt, verblutet aber an empfangenen Wunden. Cunegunde trennt sich in Liebe vom Kaiser und begiebt sich in ein Kloster.

Goethe empfahl „den Schutzgeist" von Kotzebue, der nur eine matte Copie ist, den Seinigen zum Lesen. Man weiß nicht,

ob er der „Cunegunde" Beachtung gewährte. Die Tragödie wurde 1815 in Danzig und 1816 in Königsberg mit der Musik von Friedrich gegeben, Dem. Mollard spielte die Cunegunde, Ludewig den Kaiser Heinrich II. und Carlsberg den Florestan. Bei der ersten Aufführung in Königsberg fehlte unter den Zuschauern nicht Werner's alter Freund und uneigennütziger Sachwalter, der Justiz-Director Engelschmidt.

Werner ward 1814 ins Seminar in Aschaffenburg aufgenommen — hier saß der vielerfahrne Mann demüthig mit den jugendlichen Zöglingen auf den Schulbänken — und auf seinen dringenden Wunsch zum Priester geweiht. Am 19. Juli las er die erste Messe.

Sein letztes Trauerspiel ist „die Mutter der Maccabäer", die er in Wien 1816 dichtete, aber mit einem Prolog erst 1819 herausgab. In ihm spricht er seinen hohen Begriff von Mutterliebe und seine unbegrenzte Verehrung für seine verewigte Mutter aus. Obwohl er bei seinen Studien und geistlichen Obliegenheiten zu poetischen Arbeiten sich „im Jahr nur wenige Stunden abstehlen" konnte, (in Rom ließ er zu Andachtsübungen während der Charwoche sich viele Tage einschließen) so fühlte er doch das Bedürfniß, der Liebe seiner hart geprüften Mutter ein Denkmal zu setzen in der „Mutter der Maccabäer", die als „Niobe", „versteinerndes Medusenhaupt", „Weib von Erz" ihre geliebten Söhne, treu dem Glauben, hochherzig fallen sieht. Das Schöne in dem dramatisirten Epos besteht in der Schilderung der Mutter, die mit aufopfernder Zärtlichkeit an den Kindern hängt und als „das Weib von Erz" sich von gediegener Würde zeigt, wenn das Härteste getragen werden soll, auf daß durch ein großes Opfer alle Völker, Zeiten

an reiner Mutterliebe sich entzünden.

Hier heißt es:

Der Glut und Treu der Mutterliebe,
Es gleichet ihr an Stärke nichts auf Erden,
Im Himmel nichts als der, der ihn gegründet.
Was sonsten Liebe heißt, kann Haß auch werden

Und durch den glühendsten der Himmelstriebe
Wird Höll' auch oft in unsrer Brust entzündet.
Doch ewig treu verbündet
Bleibt Mutterliebe.

Absichtlich ist die Sprache so gehalten, daß man immer die Juden vergißt und nur Christen zu sprechen hört. Der Erlöser wird genannt und eine Himmelserscheinung mit einem in Blut getauchten Kreuz beschrieben.

Werner trat 1821 in den Redemptoristen-Orden. Die Zeitungsnachricht, daß er später demselben wieder untreu geworden, ist unrichtig, da er sich im Testament noch als einen solchen bekennt. Was seine Kanzelberedtsamkeit anlangt, so bemerkte Goethe, daß er dem Abraham a Sancta Clara vergeblich versucht habe nachzueifern. Das kann seine Richtigkeit haben, da seine Predigten beim Vortrage sich besser ausgenommen haben mögen, als wenn man sie liest, gewiß ist es aber, daß die Anschuldigung von Seiten Fr. Förster's, Werner habe sich erlaubt, in zweideutiger Verfänglichkeit über die Verderben bringende Zunge zu sprechen, nur auf einer Uebertragung von jenem Pater beruht*). Er soll eine große Energie redend entwickelt haben, selbst da er schon siech und todesmatt war.

Sein Testament darf nicht unerwähnt bleiben, an dem er noch am Tage vor seinem Hinscheiden eine Veränderung vornehmen ließ. Seine Kupferstiche empfing sein Arzt, das Oelgemälde der Mutter, die Schattenrisse von Vater, Mutter und Cousine

*) Ungünstig über seine Predigten äußerte sich 1815 der ehemalige Adjutant des Prinzen Louis Ferdinand, K. v. Nostitz in dessen „Leben und Briefwechsel." 1848. S. 176: „Er tobt wie ein Narr, spricht populär wie ein Fiacker und freut sich, einen Ort gefunden zu haben, wo ihm niemand widersprechen darf. Ein Aergerniß der katholischen Geistlichkeit wird er durch den Erzbischof und Fürsten Metternich aufrecht erhalten, mag es aber sonst wohl wie ein Schwärmer ganz redlich meinen. Lebt übrigens auch still und ohne Aergerniß wie ein guter Pfaffe. Eine unglückliche Liebe hat den Werner zum Narren gemacht."

Außer den Predigten ist nichts Religiöses von Werner im Druck erschienen als eine Vorrede zu Silbert's Uebersetzung „Des gottseligen Thomas von Kempen vier Bücher von der Nachfolge Christi." Wien 1823.

sollten ihm in den Sarg gelegt werden. Seine Haupterbin war seine dritte Frau, die Staatsräthin Kund. Seiner Cousine vermachte er ein Brillantkreuz und das Gedicht, das er zur Genesungsfeier seiner Mutter verfaßt hatte. Seine goldene Schreibfeder, „das Hauptwerkzeug seiner Verirrungen, seiner Sünden und seiner Reue" überwies er der Schatzkammer der Kirche zu Mariazell.

Sanft entschlief er am 17. Januar 1823 mit einem vom Papst geweihten Kreuz auf der Brust im 55sten Jahre seines Lebens *).

*) Werner nannte sich großherzoglich-hessisch-darmstädtischer Hofrath, Ehrendomherr zu Kamieniec (welchen Titel er dem Grafen Cholonieswski verdankte), vergaß aber auch nicht sich als Mitglied der k. deutschen Gesellschaft zu Königsberg zu bezeichnen. Mit inniger Liebe hing er an seiner Vaterstadt. Ihr haben wir das Bild zu verdanken, das er von dem Stifter der königsbergschen Universität in der „Weihe der Kraft" entwirft. In den Gedichten erinnert er sich wiederholt an eine Inschrift eines Hauses, die er in seiner Jugend gelesen. Einzelne Idiotismen lehren, wo er geboren wurde, wie ähnen, glupen, spreiten.

Ein Freund von ihm war Meyer in Danzig, der zusammen mit ihm in Königsberg zwischen 1786—1792 lebte, und 1818 von ihm einen langen Brief aus Wien empfing, mit der Aufforderung, sich der katholischen Kirche zuzuwenden. Meyer spricht ihn vom Vorwurf der Heuchelei, von dem des Wankelmuths durchaus frei, der schon als Jüngling sich „offenbar zum Katholizismus hinneigte." Meyer, der ein Sonnet Wernern zusandte, worin die Verse:

Des Dichter's Seele lebet im Gedichte,
Das tröste ihn den Reuigen, den Armen,
Wohl Labung find' er bei des Thales Söhnen.

widmete ihm nach dem Tode den Nachruf:

Armer Dulder, der den Weg zum Ziele
Nicht auf neu gebahnter Straße fand,
Der dem Herzen folgend, dem Gefühle
Liebend sich der alten zugewandt.

Frommer Sänger, dessen Harfentönen
Nur dem Heil'gen, nur dem Ernst erklang;
Der uns führte zu des Thales Söhnen,
Uns vom Kreuze an der Ostsee sang.

Ernster Forscher, der das Ziel erruagen,
Armer Dulder mit dem heitern Blick,

Auf seinem Grabstein in Enzersdorf bei Wien, wo er seinem Wunsch gemäß beerdigt wurde, befindet sich eine zerbrochene Leier und der Spruch: Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum.

Werner's Büste ist von Rauch gebildet.

Zu den Dramatikern, die Wernern folgten, gehörte der Schauspieler Franz Xaver Carnier, dessen Leben und Wirken später erörtert werden soll. Durch ein weitschichtiges Trauerspiel sanctionirte er die erwähnte Getrenntheit zwischen dramatischer Darstellung und dramatischer Lectüre, weßhalb wir zu sondern haben, was er als angestellter Theaterdichter, und was er, einen höhern poetischen Standpunkt in Anspruch nehmend, aus freier Neigung schrieb.

Seine „Kreuzfahrer" erschienen anonym *). Weß Geistes Kind seine Muse sey, erräth der Leser schon, wenn er nur die Titel des Trauerspiels ansieht. „Die Kreuzfahrer" zerfallen in zwei Theile, von denen der erste: „Die Pilgerin zum heiligen Grabe", der andere: „Die Vereinten am heiligen Grabe" überschrieben ist. Nach dem, was wir aus der Vorrede erfahren, sind wir, da das Stück in Königsberg entstand,**) schon von vornherein anzunehmen berechtigt, daß der Verfasser Werner's Freund und Schüler gewesen. Carnier, wie er selbst eingesteht, schwelgte in den mannichfachen Schönheiten der „Söhne des Thals" und Werner war es, „der jenen frommen Trieb, den das Drängen und Treiben der Welt niedergedrückt hatte, wieder weckte, den Trieb, das Heilige zu achten, im Schooß der heiligen Liebe die Leiden zu vergessen." Das mittelalterlich Mystische reiht das Wunderbare an das Wunderliche und Alles, was uns in dem Schauspiel aufstößt, wird in

Frommer Sänger, von der Palm' umschlungen!
Jugendfreund, ich theile froh dein Glück.

Aus der in Danzig erschienenen Zeitschrift: „Der Aehrenleser." 7. Febr. 1823 und 10. Febr. 1824.

*) Die Kreuzfahrer. Ein dramatisches Gedicht. Königsberg 1806. Zwei Theile.

**) In Enslin — Engelmann's Bibliothek der schönen Wissenschaften ist Carniers' Trauerspiel unter Werner's Werken aufgeführt.

der Vorrede durch Beispiele mittelalterlicher Kunst entschuldigt; wir können keine Person als Hauptperson bezeichnen — aber auch in Lionardo da Vinci's Abendmahl ist es so, die Dichtung krankt an Regellosigkeit — aber beim Münsterthurm in Strasburg leitete den Baumeister nicht das Gesetz, sondern Herz und Geist. — Nirgend verräth sich die Arbeit eines Schauspielers. Er wollte nichts weniger als mit Kotzebue's „Kreuzfahrern" in Wettstreit treten und ein Bühnenstück fertigen. — Es ist ein formloses Gebilde, das sich in zwei starken Bänden durch je sechs lange Aufzüge abspinnt mit so vielen Figuren, daß in jedem Theil die Personen zwei enggedruckte Seiten einnehmen. Daß Originalität nicht ein Vorzug der „Kreuzfahrer" ist, erhellt schon aus der Szene, die in der Verkürzung hier stehn möge. Wie hier die bedeutsame Stimme des Troubadours neben dem Kranken, ertönt sie auch neben dem Sterbenden und ebenso neben dem abtrünnig gewordenen Sohn, als er bereut und verwundet sein Herzblut vergießt.

Das Theater das Innere von Joscelins Zelt. Auf einem Tischchen Arznei, eine Sanduhr, ein Gebetbuch.

Heftiger Sturm, von Donner und Blitz begleitet, wüthet draußen.

Joscelin, Fürst von Edessa.

Lies mir den Psalm!

Hieronymus, des Fürsten Arzt.

„So wie der Hirsch
Nach einer frischen Quelle,
So schreit meine Seele
Herr zu Dir.
Es dürstet meine Seel
Nach Gott, nach dem lebend'gen Gott."

Joscelin.

Wie vielmal ist das Glas schon abgelaufen?

Hieronymus.

Seit dem wir Ave beteten, bald sechsmal.

Joscelin.

Noch also Mitternacht und keine Ruhe.

Hieronymus.

Wie wär' in diesem Sturme Ruhe möglich!
Hab' ich doch solchen Aufruhr der Natur
Noch nicht erlebt.

Joscelin.

Mein Bruder, ach was ist
Der Sturm von Außen gegen jenen, der
Im Innersten mir so vernichtend wüthet!

Hieronymus.

Die noch nicht gänzlich zugeheilten Wunden,
Die Ihr beim Sturme von Aleppo —

Joscelin.

Trag'
Ich sie für meinen Heiland nicht? Sie sollten
Mich schmerzen?

Hieronymus.

Der Trank, den ich Euch gab, muß seine Wirkung
Bald zeigen, Ruh' Euch wiederkehren.

Joscelin.

Ruhe?
Im Grabe.

Hieronymus.

Gott verhüte! Lange noch
Müßt Ihr den Euern leben.

Joscelin.

Lange noch?
Hab' achtzig Jahre nun vorüber. Und den Meinen?
Den Meinen? Hab' ich welche? Wer gehört
Mir an, da mich der einz'ge Sohn verläßt,
Mich und des Heilands Sache? O mein Sohn.

Hieronymus.

Nicht selbst Euch kränken! Aergert Dich Dein Auge,
So reiß' es aus! Verstoßt den Undankbaren!

Joscelin.

Du reicher, kinderloser Mann!
Der Krankheit Quelle, die den Körper quält,

Die magst Du wohl erforschen.
Doch — wäre der Natur erhab'nes Buch
Dir aufgethan,
Und führst Du in der Berge tiefsten Schacht,
Wo nicht des Donners Sturm Dein Ohr erreichet,
Und holtest Du Dir aus der höchsten Luft
Den Himmelsthau, eh' er zur Erde fällt,
Und senktest Du Dich in des Meeres Wellen
Und holtest aus der Tiefe seine Kräutlein,
Die nimmer noch des Menschen Aug' gesehn —
Der Seele Wunde kannst Du doch nicht heilen.
Den bösen Krebs, der an dem Herzen nagt.
Du kannst es nicht —
Der Seele Schmerzen lindern — ach mein Harfner —
Er konnte es — auch ihn verlor ich, ihn,
Der oft, mein David, mit dem sanften Ton
Mir an die matte, kranke Seele sprach.
Wo ist er, wo der Wunderbare hin? — Es rauscht
Der Wind herein. Gott und ihr Heil'gen steht
Mir bei.

Der Troubadour.

(bleibt in der Entferuung und spielt und singt).

Joscelin.

Du bist mein alter Sänger nicht! Und doch
Mich dünkt — er ist es. Rede! — Wüßt' ich
Nicht unter Todten ihn — er — ja er wär' es.

Der Troubadour.

Aus der Krankheit die Genesung,
Leben nur aus der Verwesung,
Sieh des großen Räthsels Lösung.
Ew'ge Wahrheit aus dem Irren,
Helle Klarheit dem Verwirren,
Freiheit aus der Fessel Klirren.

Joscelin.

Gott! Wunderbar ergreift mich's. Ich verstehe
Den Pfad der Nacht. Der Mensch muß sterben, um
Zu leben. Hab' ich Dich verstanden? — Du,

Kamst Du zurück zur Erde, mir zum Segen?
Verließest Du der Seligen Behausung,
Um mir des Abschieds Stunde zu erleichtern?

Der Troubadour.

Erdenschwere zu entrinnen,
Lichtes Leichte zu gewinnen,
Seele schwinge dich von hinnen!

Joscelin.

Laß deinen Diener Herr in Frieden fahren. —
O du, den meine Seele kennet, liebet,
Ist Dir vergönnt, die Räthsel zu enthüllen
Der Ewigkeit — darfst Du die eine Frage
Befriedigen? Wird unsres Heilands Fahne
Noch einmal siegen heute? Rede, rede!

Der Troubadour.

Der Heiden Muth Dein Tod,
Der Christen Sieg Dein Tod,
Ich bei Dir in dem Tod.

(er verschwindet.)

(die verloschene Lampe entzündet sich wieder.)

Wie **Carnier Wernern** nachahmte, so fehlte es in unserer Provinz nicht an dramatischen Schriftstellern, die **Schillers** Fußtapfen verfolgten. Ein solcher ist **Abrah. Friedr. Blech** in Danzig, der unter dem Namen **Adolph Bergen** zwei Trauerspiele „Heinrich der Vierte, König von Frankreich“ und Konradin von Schwaben“ *) drucken ließ. Geboren 1762 starb er 1830. Er war in seiner Vaterstadt Prediger an der St. Marienkirche und als Professor der Geschichte **Dippoldts** Nachfolger. Außer einem Handbuch der Geschichte für den Schulgebrauch verfaßte er die „Geschichte der siebenjährigen Leiden Danzigs von 1807 bis 1814“ ein Buch, das seiner schriftstellerischen Thätigkeit ein blei-

*) Beide erschienen in Königsberg, das erste 1802 und 1817 (wenn die Titelblätter nicht täuschen), das zweite 1803. Ein „Conrad von Schwaben“ von **Werthes** wurde in Danzig 1803 ohne Beifall gegeben. Ob Bergen und Werthes derselbe gewesen seyn mag?

bendes Andenken sichert. Auch seinen poetischen Leistungen wurde Anerkennung zu Theil und man rühmte ihn unter Danzigs Dichtern als den, „in dessen Gedichten Geist, Gefühl und eine schöne dichterische Sprache herrscht und der auch der tagtäglichsten Gelegenheit eine Seite abzugewinnen weiß, wodurch sein Gedicht auf dieselbe interessant wird" *). Nachdem er kleinere Schauspiele geschrieben hatte, die dem Publikum nicht zur Kenntnißnahme gebracht wurden, ließ er „Heinrich den Vierten" ein Trauerspiel in 5 Aufzügen, erscheinen. Iffland brachte dasselbe zur Aufführung mit einer Ouvertüre von Weber und einer neuen Decoration am 17. Febr. 1806. Der Verfasser war um so freudiger überrascht, als Iffland die vor Jahren an ihn gerichtete Bitte nicht berücksichtigen zu wollen schien. Er gab die Rolle des Sülly und ließ sich in der dazu gewählten Tracht in den „Kostümen" abbilden. —

An Schiller erinnern die häufigen Monologe und einzelne Charaktere; so mögte Süllу ein anderer Marquis Posa seyn.

Süllу.

Auch selbst der Freund, weil Euer Majestät
Es mir erlauben, mit dem Ehrennamen
Mich selbst zu lohnen — darf nicht überlästig
Zur Unzeit seyn. Sie schreiben Sire!

Heinrich.

Ja.
Und was ich schrieb — Sie sollen es erfahren,
Sie müssen's. Hab' ich noch wo in der Welt
Ein Heiligthum, wohin ich mein Geheimniß
Und die Geschichte meiner stillen Kämpfe
So sicher legen könnte, als die Brust,
Aus der das Herz mir so entgegen schlägt?
Er umarmt ihn.
O Philipp, kannst Du Dir mit allen Kronen
Solch einen Schatz erkaufen, solchen Freund?
Sie kommen, wie ich seh' nicht leer.

*) Gemälde von Danzig, eine nothwendige Beilage der Skizze von Danzig. Berlin und Leipz. 1809. S. 125.

Sülly.

Tabellen
Vom gegenwärt'gen Zustand der Finanzen.
Nicht eine Thräne fiel auf diesen Schatz,
Es habe sie denn Trotz dem Aug' erpresset:
Nur gute Wirthschaft.

Heinrich.

Ja so kenn ich Dich,
Den alten Hauswirth. Schon als Jüngling zogst
Du dadurch meinen Blick auf Dich; ich wollte
Es von Dir lernen — hab' es nie erlernt.

Sülly.

— — Nun kann Ihr Wunsch,
Daß alle Sonntag seine Henn' im Topfe
Der Bauer habe, in Erfüllung gehn.

Heinrich, das empfangene Papier übersehend.
Der neue Plan, die öffentlichen Gelder
Mit minderm Druck zu heben. So genau
Berechnet, Alles in der Ordnung. — Guter Gott,
Was hast Du mir in diesem Mann gegeben!

Sülly.

Durch diesen Plan gewinnen Alle —
Und wenn sie ringsumher in ehrnen Fesseln
Europa liegen sehn, nur hier die Menschheit
Geehrt vom ersten Menschen auf dem Throne,
So segnen sie ihr Schicksal, segnen kindlich
Den Schutzgeist, der den Fittig über sie
Von Segen träufelnd spannt.

Heinrich.

Haben Sie
Da noch etwas?

Sülly.

Ja Sire, Jammerthränen
Von der Loire. Hundert Väter sind
Mit Weib und Kindern an den Bettelstab
Gerathen, elend! Hier erflehen sie — —

Heinrich.

Die Jagd sey abbestellt. Wer braucht's zu wissen,
Warum? Der König will es. Ist's genug?
So streichen Sie nur auch den Schmuck. Die Thränen
Der armen Menschen laß die Perlen seyn,
Womit vorerst sich die Marquise schmücke;
Will sie den armen Heinrich so nicht, so —
Hier kann ich noch ein Wort vertraulich sprechen;
Kann ich das irgend anders? O ich bin
Doch recht unglücklich! — Ist bei meiner Frau
Für mich Gesellschaft, Lust? Wo nur ein Funken
Gefälligkeit? Wo jener sanfte Ton,
Der in dem Weibe reizt?

Sülly.

Der König spreche
Im Ton des Herrn mit jederman, die Königin — —

Heinrich.

Freund führe mich vor Spaniens Kanonen,
Nur nicht zum Kampf mit einer Weiberzunge.
— — Helfen Sie
Dies Bündniß trennen.

Sülly.

Trennen? Wieder trennen?
Und die versproch'ne Krönung?

Heinrich.

Gehet vor sich.
Mein Weib muß, wenn nicht schön, doch anmuthsvoll
Und edel seyn und ihr an Geist nicht fehlen —
Und ach! an Sanftmuth nicht, dem schönsten Reiz
Im Weibe, der selbst Löwenherzen bändigt.
Nun hören Sie, wie — wenn ich Eine wüßte.

Sülly.

Zur Königin doch Eine.

Heinrich.

Die Marquise,
Marquise von Verneuil.

Sülly.

Nun gut.

Heinrich.

Sie finden
Doch Schönheit, Sanftmuth, Geist?

Sülly.

Allein wir sprechen,
Mich dünkt, von einer künft'gen Königin.

Heinrich.

Nun ja.

In dem geopferten Heinrich erkennen die treuen Anhänger ein Vorbild königlicher Größe:

— Laßt uns stille weinen und die Rache
Dem Höhern überlassen! O ich fürchte,
Wenn sie einst ausbricht, wird mein liebes Frankreich
Darunter bluten. — Und es stürzet
Zuletzt der Thron! Im schrecklichsten Ruin
Begräbt er Schuld'ge und Unschuldige!
Sie fluchen in dem Taumel eines Freistaats —
Sie fluchen allen Königen! Doch Dir,
Nicht Dir mein Heinrich! nicht den Königen,
Die Deinem Bilde gleichen!

Durch das Trauerspiel wird die Verehrung nicht gerechtfertigt. Da Sülly sich gegen ein Ehebündniß mit einer nicht Ebenbürtigen erklärt, mit Henriette von Entraigues, Marquise von Verneuil, die nicht anders denn als Königin ihm angehören will, so verwandelt sich die Freundschaft nicht nur in Kälte, sondern in Mißtraun und Arglist. Heinrich weidet sich an den Verläumdungen, die Süllys Feinde und Neider erfinden, und er giebt ihnen willig Gehör zu seinem Sturz. Es erfüllt sich, was Heinrich von sich sagte:

Wenn einst
Dies Herz nicht mehr von Edelmuth entglimmt,
Der Wahrheit Abschied giebt und feige sich
Dem Schmeichler in die Schlangenarme wirft,
Dann hab' ich meinen Sülly ganz verworfen.

Er, der den Creaturen der Königin Maria von Medicis, den Italienern und Spaniern entschieden begegnete — er antwortet dem Gesandten von Spanien, als dieser Frankreich rühmt als

Ein schönes Land und werth des reichen Segens
Von oben her; nur fürcht' ich, ist der Dank
Dafür so heiß nicht, wie in goldnen Tempeln
Er auf in unsrem Spanien steigt; zwei kleine
Kapellen sah ich nur bei aller Pracht
Fontainebleaus und konnte des Gedankens
Mich nicht erwehren, daß die Gottheit hier
Mit engen Wohnungen sich gnügen muß.

Heinrich.

Ja sehen Sie, da liegt der Unterschied.
In Eurem Spanien kann Gott in Tempeln
Von Stein nur wohnen; hier wohnt er im Herzen.
Und fiel's ihm ein, in Eure Herzen auch
Sich einzuschleichen, würd' er wahrlich auch
In Stein nur wohnen.

Heinrich muß, da er sich den Feinden preisgegeben, die Klage ausstoßen:

Die ganze Welt ist falsch!
Ach blute Heinrich, blute armer Staat.
O Henriette! um ein Königsreich,
Um meinen Freund verarmt, komm' ich zu Dir.

Es ist zu spät, daß Heinrich der Liebe entsagt und die Angebetete ihrem früheren Liebhaber übergiebt, daß er Sülly's Freundschaft wieder gewinnt, denn Varada, der Königin Beichtvater, instruirt den Jesuitenschüler Ravaillac, es sey

Des Königs Brust Dein einz'ger Sühnaltar.
Mit seinem Blute büße Deine Schuld —
So spricht die Kirche Dich im Namen Gottes
Von allen Sünden los, ja — sie erhebet
Dich zu den Heiligen.

Das weitschichtige Trauerspiel entbehrt der Gedrungenheit in der Sprache und der Abrundung in der Composition, um bei dem Mangel origineller Charaktere Eindruck zu machen.

Der „Konradin“, ist noch schwächer und das Urtheil im „Freimüthigen“, daß in ihm außer dem Metrum nichts Poetisches sey, rechtfertigt sich beinahe. Wenn wir auch erfahren, wie Konradin ein gefangenes Mädchen dem Bräutigam zurückgiebt, wie er seine Geliebte aus Edelmuth an den Freund abtritt, wie er, ungeachtet ihm der Herzog Friedrich von Oesterreich durch Unbesonnenheit den Untergang bereitet, mit aufopfernder Zärtlichkeit an ihm festhält, so vermag dies Alles, wie es erzählt ist, kein Interesse für ihn einzuflößen. Am wenigsten erscheint er als ein Held und in seinem Munde nimmt es sich als eitle Prahlerei aus, wenn er als Gefangener gegen Karl von Anjou erklärt:

Verdienet euch ein ander Königreich,
— — hier bin ich
Auf meinem Grund und Boden.

oder

Als König von Neapel leb' oder sterbe ich.

Bari sagt:

Kläglich ist die Sache,
Die, zu gewinnen, nöthig hat, Gewissen
Erst zu bestechen.

Kläglich und unwürdig ist das Mittel, das Konradin und Friedrich zu ihrer Rettung wählen, indem der eine Liebe der Tochter des Königs Manfred heuchelt und der andere die sündhafte Zuneigung der Königin Beatrix zu erwidern vorgiebt.

Die Enthauptung ist erfolgt. Da kommt die Nachricht, daß Karls Sohn von den aufrührerischen Palermitanern in einem Seegefecht gefangen sey. Es

drohen die Rebellen
Ihn hinzurichten, wenn nicht auf der Stelle
Zum Lösegeld ihr Konradin befreit
Und ihnen ausgeliefert wird.

Konradins Mutter nähert sich dem gekrönten Mörder, um sich die Leiche zu erbitten

Wo ist mein Sohn?

worauf Karl vor ihr niederfällt

Ach gib mir meinen Sohn.

Dies ist der Schluß des Trauerspiels, das in der Szene, in

der Konradin vor seiner Hinrichtung seiner Lieben in der fernen Heimath gedenkt, ihnen Grüße sendet und Liebespfänder bestimmt, an ein Werk Schillers erinnert. Der Handschuh, den nach der Sage der Fürst vom Blutgerüst niederwarf, gehört mit zu der Verlassenschaft; in einem später anzuführenden Trauerspiel „Konradin" vermacht ihn auch der Held vor seinem Todesgange, aber mit welcher poetischen Kraft durchdringt hier der Dichter das geschichtliche Moment!

Ein vaterländisches Interesse nährte „Stanislaus Leszczynski oder die Belagerung von Danzig" ein fünfaktiges Stück, das vom Verfasser ein historisches Gemälde genannt und das am Osterfest 1805 und im J. 1811 in Danzig aufgeführt wurde. Damals spielte die Hauptrolle der Director Bachmann in stattlicher seidener Nationaltracht. Das Auftreten der bunten Polen, den einfach gekleideten ehrenfesten Schweden gegenüber, das der würdigen Rathsherrn und der bewaffneten Bürger der Städte gewährte ein lebensvolles Bild, daß durch die Erscheinung der h. Dorothea, als einer Prophetin aus längst verwichenen, grauen Zeiten, ein romantischer Zauber umwehte. Eine ergreifende Szene krönte den Schluß, als der König am Altare knieend für das Heil Danzigs flehte und der Feldmarschall Münnich eintrat, um die Gnade der Kaiserin zu verkündigen. Stanislaus Leszczynski ist nicht gedruckt, dagegen 1823 ein dramatisches Gedicht „Der Fall von Jerusalem" aus dem Englischen von Milman übertragen, das aber nur für den Leser berechnet ist *).

Unter den musikalischen Talenten in Königsberg ist als Theater-Componist Joh. Phil. Schmidt zu nennen, Sohn des Commerzienrath Schmidt in Königsberg 1779 geboren, der schon als 16jähriger Jüngling — er befand sich damals auf der Universität — die Gesänge zu v. Baczko's Vorspiel „Das ländliche Fest" setzte. Zwei Jahre darauf verließ er Königsberg und arbeitete in Berlin als Referendarius und Assessor bei der Kammer, zuletzt bei der Seehandlung. Darum gab er aber die Kunst nicht auf, der er viele Jahre ganz allein lebte, und sein künstlerisches Wirken blieb, ungeachtet seiner Entfernung und der nicht allgemeinen Verbreitung der von ihm componirten Operetten, der Heimat nicht

*) Angezeigt von (Achenwall in Elbing) im „Aehrenleser" 22. Juli 1823.

von Graun, „das Weltgericht von Apel", componirt von Schneider, „die sieben Schläfer" von Giesebrecht und Löwe in ausgezeichneter Weise gegeben und oft gegeben wurden, „der Tod Jesu" jährlich am Todtenfest *), „die Jahreszeiten" — das erste Mal 1802 — überaus häufig. Seine Schüler, wenn auch jetzt schon alle aus dem Kreis der Sänger geschieden sind, gedenken seiner mit unverlöschlicher Verehrung und erzählen sich Züge von seinem oft übergroßen Eifer und zu herber Strenge, in welcher letzteren ihn nur der gleichfalls, besonders um das Orgelspiel verdiente Musikdirektor Wilh. Jensen **) überbot. Ein Schüler Riels erachtete es als eine fromme Pflicht, noch bei seinem Leben seinen Dank für Gediegenheit des Unterrichts und der Leitung zu verlautbaren. Bei Gelegenheit einer gelungenen Aufführung der „Jahreszeiten" in Gumbinnen sagte der Bericht darüber: daß es so „ging und gehn mußte; das danken wir, nicht alle, aber doch die meisten und entschiedensten Theilnehmer den fortgesetzten erfolgreichen Bemühungen des 2c. Riel, diesem so achtungswerthen Altmeister, der seine Leistungen als Lenker eines — für Königsberg damals einzigen Singvereins mit demselben Werk eröffnete" ***). Den Meistern der Harmonie ist, wie bedauerliche Erfahrungen es zeigen, oft im Leben die Harmonie fremd. Riel erfuhr Angriffe von Dorn und seine Vertheidiger spannen eine Zeitungsfehde bis ins Ungeheuerliche fort. Als Componist hat sich Riel selten gezeigt. Er setzte eine Cantate von Wasianski zur Feier des hundertsten Geburtstages Kant's, den der Kreis seiner Schüler und Verehrer feierlich beging. Die anstrengenden musikalischen Aufführungen beschleunigten wahrscheinlich seinen Tod. Krank kehrte er von der am Bußtage geleiteten Musik nach Hause und starb am 30. April 1845.

Wie die Schauspielkunst, so erhielt auch die Musik, durch die Anwesenheit des Hofs einen neuen Aufschwung. Die älteren

*) in früheren Jahren in der Schloßkirche.

**) Derselbe componirte Mehreres von Rhesa, u. a. „Dreihundert Männer an der Zahl."

***) Aus der Feder eines der Ordner in Gumbinnen, des Gymnasial-Directors D. Hamann in den Prov. Bl. XXII. S. 77.

Beck zu erfreuen hatte. In Concerten trug er gern Kompositionen seines Sohnes Anton vor, der in Danzig geboren war und als Kapellmeister in Wien starb.

Der Bau eines Schauspielhauses in Danzig, ein seit 1793 *) innig gehegter Wunsch, da die Schuchische Gesellschaft mit der Errichtung eines zweiten, eines südpreußischen Theaters umging, trat 1801 glücklich ins Werk. Der Kaufmann Jacob Kabrun ist als der großmüthige Bauherr anzusehn, nach dessen Angabe der Stadtbaumeister C. S. Held, „ein geschmackvoller und erfinderischer Kopf" **), 1798 den Plan entwarf. Das Gebäude, das auf Actien gebaut wurde und 70,000 Thlr. kostete, liegt (nachdem die Actien-Zeichnung beendigt war, konnte man sich in der Wahl des Bauplatzes nicht sogleich einigen) auf dem Kohlenmarkte und ist mit seiner Schauseite gegen das Hohe Thor gewendet. Nach dem ersten Entwurf ist diese 90 F. breit mit einer Inschrift und an einem Risalit mit einem mächtigen halbkreisförmigen Relief geziert. Das Dach, hier durch eine hohe Attica verborgen, ist nur an der Längenseite sichtbar. Gegenwärtig tragen vier dorische Säulen, mit drei Thüren dazwischen, ein Gibelfronton, dagegen erhebt sich eine Kuppel mitten über dem Bau. Der Platz erlaubte keine regelmäßige Anlage und das Gebäude mußte mit einer so schrägen Abschnittsfläche schließen, daß die eine Längenseite 30 Fuß mehr als die andere mißt. Der Zuschauerraum mit Parterre, zwei Logenreihen und Galerie, der 1600 Personen faßt, hat die auffallende Form eines Kreises, von dem ein Viertel der Peripherie als Oeffnung für die Bühnenweite abgeschnitten ist ***).

*) Bei Wiedereröffnung der Bühne in Danzig im Mai 1793 (Gothascher Theater-Kalender 1794. S. 12.) ließ Grüner im Prolog Mad. Krampe sagen:

— Thalia sieht statt dieser Hütte,
Eh die Frühlingslüfte wieder wehn,
Schon im Geist in dieser Fluren Mitte
Bald ihr reizend Musa pisang (!) stehn.

**) Gemälde von Danzig. Beilage zu der Skizze von Danzig. Danzig. 1809. S. 113.

***) Von dem Projekt, das vom Baumeister 15. Mai 1798 eingereicht wurde „in Absicht eines mindern Kosten-Aufwandes", ist mehrfach abgewichen. Vgl. Duisburg Versuch einer Beschreibung von Danzig I. S. 272.

Am Geburtstag des Königs 1801 wurde der neue nicht unwürdige Musentempel *) eingeweiht mit einem Prolog und dem „Vaterhaus" von Iffland.

Die Westpreußische deutsche Schauspielergesellschaft, wenn dieser Name auch schon früher gebraucht wurde, trat am 4. Jan. 1802 unter der Leitung von Jean Bachmann als eine selbständige Truppe zusammen, getrennt von der Ostpreußischen Schauspielergesellschaft.

Wenn auch nicht die kriegerischen Verhältnisse, die oft dem Bestehen des Theaters durch erzeugte Muthlosigkeit mehr schaden als durch hervorgerufene Veränderungen, Unglück und Noth über Preußen gebracht hätten, so würden dennoch die Danziger erfahren haben, daß ein stehendes Theater oft dasselbe als ein leer stehendes Theater sagen will, sobald damit die Obliegenheit, ein großes Haus zu unterhalten, verbunden ist. Der Miethspreis von 7000 mußte bald auf 6000 Thlr. herabgesetzt werden. Außer wenigen Stammhaltern, die vielleicht das Alter mit fesselte, war schon vor 1806 das Personal der Bühne in der Art wechselnd, daß man nicht den Begriff eines geordneten Haushaltes gewinnt. Interesse erregten unter den oft auf einander folgenden Gastspielen nur einzelne. Die Sommermonate bereiste die Gesellschaft Elbing und andere Städte. Die Geldangelegenheiten wurden immer bedenklicher und verwickelter, bis der Einzug der Franzosen in Danzig dem Direktor als eine passend hervortretende Veranlassung erscheint, seine Zahlungsunfähigkeit zu erklären. Das fremde Militär aber war es, daß der Bühne und namentlich der Oper einen Flor verschaffte, dessen sie sich vorher kaum rühmen konnte. Die Zeit der Angst und des Schreckens gebot eine fünfwöchiche Schließung des Theaters, nachdem es mit dazu beigetragen hatte, um die Anstrengungen der Krieger, die die Stadt gegen die Franzosen vertheidigt, zu belohnen. Nach einem Gerücht sollte Napoleon die Kontribution um 5 Mill. Fr. erhöht haben, weil die preußische Garnison durch die Kaufleute unterstützt wäre **).

*) „Es ist ein schönes Gebäude" heißt es S. 109 in „Danzig eine Skizze in Briefen" angeblich in Amsterdam und Hamburg 1808 erschienen; jener Ausdruck wird in dem „Antwortschreiben an den Verfasser von: Danzig. Frankf. und Leipzig. 1808. S. 37." angefochten.

**) Blech Geschichte der siebenjähr. Leiden Danzigs. I. S. 53.

Am 23. April 1806 wurde eine Vorstellung zum Besten der Verwundeten gegeben. „Wir danken, heißt es auf dem Comödienzettel, den Schutz unseres Eigenthums und die Sicherheit unseres Lebens, der Wachsamkeit und dem Eifer unsrer braven Soldaten.“ In der Nacht vor dem 25. April 1806 fand das heftigste Bombardement statt. Ein großer Theil der Einwohner ergreift in den nächsten Tagen die Flucht und zu ihnen gehören die bessern Schauspieler. Am 27. Mai 1806 zieht der siegreiche Feind in Danzig ein und das „befreite Volk“, das nach den alten Gesetzen der freien Reichsstadt fürder regiert werden soll, muß den höchsten Dank „seinem Befreier“ aussprechen. Die Nothwendigkeit gebietet auch eine Umwandlung des Theaters. Die „Theater-Administration“ welche anfangs nur das Schuldenwesen des Directors ordnen sollte, übernahm in der Person des Justiz-Commissarius Grobdeck „aus Liebe zur Sache und vielleicht auch aus anderen Rücksichten“ *) die Leitung. Bachmann d. ä. war seitdem nur Regisseur und ihm ein andrer Schauspieler Mengershausen beigeordnet. Grobdeck, der am 5. Febr. 1807 an die Spitze des Theaters getreten, erklärte schon am 20. März dasselbe für aufgelöst und die Schauspieler entlassen. Der General-Gouverneur Rapp verlangte Schauspiele und traf ein Mittel, um eine dem Bestehen des Kunstinstituts entsprechende Zuschauermenge zu gewinnen, indem er jedem Offizier vom monatlichen Solde etwas für eine Anzahl Eintrittskarten abziehn ließ. An den Spieltagen blieb das Petershager Thor bis 9³/₄ Uhr offen, damit niemand durch die Festungsordnung des Genusses beraubt würde.

Bachmann d. ä. erhob sich aus seiner Muthlosigkeit und erhob sich von neuem zum Haupt der dramatischen Künstler voll des gerührten Dankes gegen den edlen Schutzherrn. Ihm überreichten am Neujahrstage er und seine Gemahlin einen Lorbeerkranz und ein Gedicht von Grüner. Zum Mitdirector erwählte er den Baßsänger Beinhöfer und sandte, da die Franzosen Opern begehrten, den genannten Grüner nach Deutschland, um Sänger und Sängerinnen einzuladen.

Obgleich das Gerücht von Epidemie, Pest und Quarantaine-Anstalten in Danzig verbreitet war, so blieb doch die Sendung

*) Gemälde von Danzig S. 120.

nicht ganz ohne Erfolg. Die Verbannten kehrten gleichzeitig zurück, denen die Danziger eine kleine Unterstützung gewährt hatten. In einem Schlußprolog hieß es:

Die Folgen dieser bösen Zeit
Entschieden über unsre Wandrung,
Das Schicksal übte an uns Allen seine Tücke
Und gab uns Allen trübe Augenblicke.

Jetzt gab es mehr Festtage als früher, seitdem auf dem halb deutschen und halb französischen Komödienzettel „Mit Bewilligung des Gouvernements“ oder „Mit Erlaubniß des Senats der freien Stadt Danzig“ zu lesen und statt des Adlers das Danziger Wappen zu sehen war. Am 15. August wird der Geburtstag Napoleons gefeiert (1813 zum letzten Mal) und Wachskerzen erleuchten den Zuschauerplatz, der Jahrestag des Krönungs-, des Vermählungsfestes*), der Namenstag der Kaiserin erfordern Prologe und gewähltere, mit größerem Aufwand zu gebende Vorstellungen. Die Theaterkasse wird nicht dabei gelitten haben, wenn bei solchen Gelegenheiten „Comédie gratis“ angekündigt wurde. Als der Gemahlin des Gouverneurs ein fürstlicher Empfang bereitet ward, versäumte das Theater nicht, das Fest mit zu verherrlichen. Mehrere Logen wurden für sie zu einem reich verzierten Zimmer vereinigt. Da sie das erste Mal das Haus betrat „geschmückt mit Blumengehängen, wurde sie jubelnd empfangen und ein eigner Prolog ihr zu Ehren aufgeführt“ **). Am 29. Mai 1807 kam sogar der Kaiser selbst nach Danzig. — Obgleich Opern wie „Aline“ und „der Wasserträger“ mit rauschendem Beifall aufgenommen wurden, in Mad. Schmidt und Dem. Mollard die Kunst und die Schönheit in Wettstreit traten, so konnte der Director sich dennoch bei der niederdrückenden Schuldenmasse nicht halten. Am 2. Febr. 1809 stellen sich Hüray, ein beliebter Schauspieler, und Mengershausen an die Spitze des Unternehmens mit Zurückweisung der vom Vorgänger eingegangenen Verpflichtungen. Es sollen neue Opern einstudirt, meh-

*) „L'auguste fête de La Majesté l'Empereur Napoléon le Grand et de Marie Louise.“

**) Blech S. 176. 177.

rere Fächer neu besetzt und neue Einrichtungen zum Frommen des Ganzen getroffen werden. Die beiden Directoren können aber in ihren Ansichten sich nicht vereinigen. Ihr Regiment dauert nicht ein Jahr, worauf die „Direction Bachmann und Beinhöfer" 1810 ein kurzes Zwischenreich bildet, bis die Komödienzettel allein mit dem Namen Hüray unterzeichnet sind und Ordnung in die wechselnden Verhältnisse einkehrt. Zur Charakteristik des Theaters in früherer und späterer Zeit dienen folgende aus den Komödienzetteln entnommenen Angaben. Es wurden Stücke gegeben, die auf das Interesse der Danziger besonders berechnet waren, Stein's „Simon Matern, der furchtbare Räuberhauptmann" (er ging auch einmal über das Königsberger Theater) mit dem Beisatz: „Danzigs Feind", „das Radaunenweibchen", Lustspiel mit Gesang, „der Thurm zu Danzig Kyck en de Köck oder List und Liebe", Lustspiel von Ad. Fröhlich. Eigenthümlich ist, daß, als 1806 Klingemann's Luther dargestellt wurde, „Luthers Bildniß in Kupfer gestochen beim Eingange" zu haben war. Um die Kosten für den Druck der Komödienzettel dem Publikum zuzuschieben und es zum Ankauf derselben zu bestimmen, wurde die Rückseite dazu benutzt, um Allerlei zur Belehrung, Unterhaltung und Kenntnißnahme zu bringen. Man giebt Intelligenz-Nachrichten z. B. Wohnungsveränderungen, Rezensionen und um Einsendung selbst von Rügen („gern hören wir Zurechtweisungen") wird gebeten, Theater-Anekdoten u. a. statt „die Vasallen sind entflohen", sagt ein Schauspieler in den „Räubern" „die Fasanen sind davon geflogen." Auf der Vorderseite des Zettels werden in den Zauberstücken auffallende Szenen-Veränderungen angezeigt: Der Garten verwandelt sich in einen Katafalk „Kaspar reitet auf einem bezauberten Esel durch das Fenster davon." Auf einem Zettel von 1809 die Anzeige: „Niemand darf borgen ohne Unterschrift der Directoren." In eine „gute Pflanzschule", in der neben einem Musiker „ein deutscher Lehrer, ein Tanz- und ein Fechtmeister" unterrichten, sollen „Kinder und junge Leute beiderlei Geschlechts von jeder Herkunft" aufgenommen werden. Im selben Jahr 1809 geben Kinder „Eleven des Theater- und Singinstituts" eine Vorstellung. Die Künstler, die die Noth wiederholt aus Danzigs Mauern trieb, persiflirten endlich selbst ihr Jammergeschick und führten auf: „die

feck in „Fridolin" spielte er als Gast in Hamburg 1808 nicht ohne Glück, wenn man auch an seiner unansehnlichen Gestalt Anstoß nahm *). Charakteristisch war sein Oldenholm (Polonius), den er in Danzig 1810 gab. Im J. 1811 und 1814 gastirte er in Königsberg, besonders in Ritterstücken, wo er in polternder Weise biedere Naturen zur Anschauung brachte. Mengershausen, sagt der Verfasser von „Danzig" **), verdirbt keine Rolle, kann aber daher auch in keiner vortrefflich seyn." Er ging nach Riga und hier fand er eine Anstellung.

Ciliax, ausgezeichnet in Tenor- und Sopranpartien ist in Betreff der Vielseitigkeit eine der auffallendsten Persönlichkeiten auf den Bretern. Man sprach seine Verwunderung darüber aus, daß der später zu nennende Weiß (er dürfte mit ihm am ersten zu vergleichen seyn) in den Opern den serieusen Liebhaber gab und im Lustspiel den Buffone. Jener spielte dagegen die ersten Tenorrollen, die Liebhaber auch im Lust- und Trauerspiel und daneben Kotzebue's Landjunker. — „Ciliax macht Verliebte und junge Windbeutel und man sieht ihn gern, denn er spielt mit Leichtigkeit und, wo es seyn muß, mit Gefühl." — Ciliax hatte 1799 Weimar als gewandter Sänger und Schauspieler verlassen und gab in Danzig den Tamino, nicht weniger den Ottavio, Belmonte und Sextus im „Titus", ferner den Bergy im „Fürsten Blaubart", den Graf Armand im „Wasserträger," den Murney im „unterbrochenen Opferfest" und den Francarville in der „Fanchon." Er ist der Azor in „Azor und Zemire" von Gretry und Joseph in „Jacob und seinen Söhnen" von Mehul. Er singt aber auch den Papageno. Im recitirenden Schauspiel erscheint er als Hamlet, Tempelherr, Mortimer, Cäsar in der „Braut von Messina" und zugleich als Fridolin, Ruf d. j. in der „Schachmaschine", Klingsberg und als Junker Hans in Kotzebue's „Intermezzo." Wie im Theater gefällt er im Conzert. Er wird in Danzig viel beschäftigt bis zum Jahre 1810, wir vermissen ihn aber auf den Komödienzetteln von 1808. Wir haben uns den Künstler als eine Gestalt von zarter Bildung zu denken, die diese aber unter der

*) Iffland's Almanach 1809. S. 136.

**) S. 107, die anderen über andere Schauspieler anzuführende Urtheile stehen auf S. 107 und 108.

Maske vollständig zu verläugnen verstand. Leider scheinen beurtheilende Berichte über ihn und seine Genossen nicht vorhanden zu seyn. Seine Gattin spielte die ersten Liebhaberinnen.

Frank aus Danzig erscheint als Nebenbuhler von Wilh. Bachmann, der die ersten Baßpartien ausführte. Er tritt zuerst als der Maler in „Je toller je besser" 1809 auf, verschwindet dann für längere Zeit vom Komödienzettel, um 1810 als Arur und Massau sich zu zeigen. Nach erfolgter Anstellung singt er den Publius im „Titus", den Sarastro, den Osmin in „Belmonte und Constanze", den Bartolo in „Figaro's Hochzeit", den Thoas in Glucks Iphigenie, den Richard Boll in der „Schweizerfamilie", den Stößel im „Doctor und Apotheker" und den Bucefalo in den „Dorfsängerinnen." Im Jahr 1814 verläßt er seine Vaterstadt und begiebt sich nach Riga, 1817 singt er wieder in Danzig den Osmin und den Jacob in „Jacob und seine Söhne."

Krampe und Madam Krampe geb. Neumann spielten in Danzig eine Zeit lang neben Kramp und Madam Kramp und bisweilen in ähnlichen Rollen. Jener als Schauspieler unter Kramp stehend, unterschied sich von ihm dadurch, daß er Sänger war. Joh. Christian Krampe, 1774 in Schwerin geboren, bewirkte, daß in Schwerin eine Hofbühne errichtet wurde, als ihm aus Preußen und Rußland ein günstiger Ruf nach Meklenburg folgte und er zur größten Genugthuung der Kunstfreunde die Leitung des Theaters übernahm. In Danzig spielte er mit Glück komische Alte. Er war Bassist („singt einen Bierbaß, macht den Schneider in den Prager Schwestern unübertrefflich") und übernahm die Buffopartien, namentlich in den Wenzel-Müllerschen Zauberstücken. Er gefiel als Derwisch im „Nathan", als Sperling in den „deutschen Kleinstädtern." Eine glücklichere Zeit verlebte er in Reval, als Kotzebue hier als Vorstand des Theaters ihm uneingeschränktes Vertrauen schenkte und zum Theil die Verwaltung überließ. Hier bildete sich seine Tochter Friederike zu einer trefflichen Künstlerin aus und er gewann in bedeutenderen Rollen Festigkeit, während seine Gattin — in Danzig gab sie in den „deutschen Kleinstädtern" die Base Morgenroth — immer weniger die Bühne betrat. Als die Sehnsucht nach seiner Heimat ihn bestimmte, liebe Verhältnisse abzubrechen, gastirte er, wie er früher in Riga mit Glück aufgetreten war, in

Königsberg und Danzig 1816—1817. Im „Wasserträger" und „Tyroler Wastel" spielte er die Titelrollen und seine Tochter die Constanze und die Liesel, in „Belmonte und Constanze" er den Osmin und sie die Constanze. In Danzig wirkte er, wie Vieles sich hier auch verändert hatte, zusammen mit seinen alten Collegen Flögel, Bachmann d. j. und dessen Gemahlin. Als Hofschauspiel-Director in allen Städten Meklenburgs, die er regelmäßig bereiste, allgemein geehrt, verließ er 1835 das Theater und 1849 die Lebensbühne *).

Mad. Bachmann d. j. erhielt am längsten den guten Klang, den die Namen Bachmann und Schuch hatten, denn ihr Schwager Bachmann, wenn er es sich auch nicht gestehn wollte, zehrte nur noch an den Erinnerungen besserer Zeiten und ihre Schwester hatte, wie sie es schmerzlich empfand, ihren Ruhm dahin. Charlotte Schuch wurde nach der Bestimmung der Mutter in Schlesien erzogen und wohl nicht für das Theater, da diese ihre künstlerische Anlage nicht erkannt haben mogte. Nach ihrem Tode wird die kindlich jugendliche Charlotte nach Preußen gerufen, vermählt sich mit Wilhelm Bachmann, der viele Jahre hindurch in Danzig den Leporello, Monostatus u. s. w. sang, und bildet sich zu einer Heldenspielerin aus, die in den Ritterstücken wie in Hagemann's „Otto dem Schütz" neben dem Director glänzte. Sie gab die Zauberin Sidonia, die Amalie in den „Räubern," die Jungfrau von Orleans „mit ziemlichen Glück", die Maria Stuart, die Tamira in „Salomo's Urtheil." Auch trat sie mit Beifall in bürgerlichen Schauspielen und in Lustspielen auf; wie als Eulalia und Baronin in der „Beichte." Man verwandte ihr Talent zu naiven und schalkhaften Rollen. Sie spielte noch 1810 die Franziska in der „Minna von Barnhelm", in welchem Jahre sie von der Bühne sich beinahe ganz zurückzog.

Mad. Müller war die Darstellerin der ersten Liebhaberinnen, wie ihr Mann die ersten Liebhaber gab. Sie that sich vor 1807 schon als Dem. Willmann hervor. Sie spielt die Afanasia in „Benjowski" und reift zu einer gefährlichen Nebenbuhlerin der Mad. C. Bachmann heran, indem sie nicht allein die Rolle der Beatrice in der „Braut von Messina" übernimmt, son-

*) Sein Nekrolog in Heinrich's Almanach. 1850. S. 82.

dern auch die der Johanna und Maria Stuart. In Lustspielen gefällt sie darum nicht weniger und in männlicher Tracht spielt sie in Wolfs „Cäsario“ die Julie. Die Zeit ihres größten Glanzes ist das Jahr 1814.

Mad. Schmidt und Mad. Ritzler treten mit größerem Beifall in Opern und Singspielen auf und gehörten beide, die eine später, die andere früher, beiden Bühnen in Danzig und Königsberg an. Mad. Schwartz, geb. Wolschowski, die in Danzig die Donna Anna gesungen hatte, war durch zwei Sängerinnen, die ihr folgten *), keineswegs ersetzt. Jetzt kam aber die Oper in größern Flor als je, auf deren Pflege die Theater-Verwaltung um so mehr Aufmerksamkeit verwenden mußte, als das französische Militär den bei Weitem überwiegenden Theil der Zuschauer ausmachte und es so wünschte. — Mathilde Schmidt war aus der Carl Döbbelinschen Truppe, die in verschiedenen Städten des preußischen Staats und in Altona Vorstellungen gab, nach Danzig gekommen. Sie trat in Danzig 1808 als Fanchon auf (ihr Gatte spielte den Abbé) und fand bei dem fremden Theil des Publikums vielleicht um so mehr Beifall, als ihr Spiel „französisch manirirt“ war. Da sie in der Oper erhoben wurde — „eine solche Stimme, liest man, von so viel Gehalt und Stärke war der Danziger Bühne bis dahin unbekannt“, so gab sie es bald auf, in Dramen aufzutreten, wie als Emma in den „Kreuzfahrern.“ Als Constanze im „Wasserträger“ 1809 wurde ihr ein enthusiastisch rauschender Empfang zu Theil **), aber auch als Vitellia und Camilla wurde sie laut gepriesen. Mad. Schmidt, eine kleine Gestalt von feiner gefälliger Bildung, im Besitz einer so genannten Kopfstimme, wußte diese in der Art geltend zu machen, daß sie bisweilen sogar durch eine Art Bravourgesang zu täuschen verstand, sobald sie sich nicht neben einer Sängerin, wie Mad. Mosevius, in Königsberg hören ließ. Hier beginnt sie 1810 mit Fanchon und Marie im „Fürst Blaubart“ und stimmt sich herab zu einer Gespielin der Myrrha und zum Blondchen. Sie

*) Mainzer und Veltheim.

**) „Madame Schmidt dans le role de la Comtesse n'a rien laissé à desirer aux spectateurs — toujours enchantés de la voir paraitre sur la scene.

versucht sich wieder im recitirenden Schauspiel, um die Stelle der abgehenden Dem. Sehring einzunehmen. Da es ihr in männlicher Tracht mit der Lisette in Wolf's „Cäsario", als Cintio in Zschokke's „Zauberin Sidonie" gelingt, so giebt sie in Opern neben Sargines, Joseph und Sextus, den Ritter Bergy im „Fürst Blaubart." Während der Direction der Hendel-Schütz, die die Oper zurückzudrängen sich bemühte, während der Kotzebue's war ihre Stellung mißlich. Nach dem Zurücktritt derselben spielte sie wieder die Fanchon, auch wohl die Donna Anna, die Maria Stuart und die Deodata in Kotzebue's Schauspiel gl. N. Sie wurde auf der Szene seitdem mehr gelitten als geliebt. Glücklicher wirkte sie in Conzerten, deren mehrere sie mit ihrem Gatten veranstaltete. Hier sang sie in Glucks „Iphigenia" die Diana. Das Schmidtsche Ehepaar verließ Königsberg 1815 und begab sich nach Leipzig und später nach Kassel.

Dem. Toscani (Toskani) ist in Königsberg die glücklichste Nachfolgerin der Dem. Sehring. Der Name Toscani kommt auf den Theatern seit der Mitte des 18. Jahrhunderts häufig vor. Ein Toscani leitete eine Truppe, die in Thorn Vorstellungen gab. Zwei Schwestern Toscani, von denen die ältere besonders als Sängerin wirkte, gehen 1801 von Danzig nach Thorn, woher sie wahrscheinlich gekommen waren. Antoinette Toscani (die jüngere) muß damals noch Kind gewesen seyn, da sie im jugendlichen Alter erst 1810 in Danzig als beachtungswerthe Künstlerin auftritt. Sie spielt die Margarethe in den „Hagestolzen", die Louise in „Kabale und Liebe", die Beatrice und die Minna von Barnhelm neben Mad. Bachmann d. j., der Darstellerin der Franciska. Dem. Toscani tritt auch in Singspielen auf. Zwischen 1811—1813 ist sie die beliebteste Erscheinung auf dem Theater in Königsberg und glänzt fast Abend für Abend in der zauberhaften Lampen-Glorie. Die liebliche Gestalt, die geschmackvolle Tracht, der innige Ausdruck des Gefühls bereiteten sich eine freudige Aufnahme, wie es schien, ohne alle Anstrengung, als wenn das Spiel dem liebenswürdigen Kinde nur eben ein Spiel wäre. In naiv unschuldigen Rollen erreichte sie leicht das Höchste als Luitgarde im „Fridolin", als Agnes Sorel, als Elise im „Wald bei Hermannstadt", als Susette in Kotzebue's „Rosen des Herrn von Malherbes" und vornämlich als Isouard's

„Aschenbrödel“, eine Oper, die durch sie Kassenstück wurde, denn bezaubernd war es hier die Bezauberte mit dem Tambourin singend und tanzend zu sehn unter den Goldströmungen des Greimelschen Feuerwerks, ein Genuß, auf den namentlich das Sonntagspublikum nicht verzichten zu können meinte. Aber ihr folgte auch einstimmiger Beifall, wenn sie die Ophelia, die Emilia Galotti, die Eboli und die Amalie in den „Räubern“ gab *). Als Recha spielte sie neben Schwartz, der den Nathan darstellte; als Fedrowna in der „Bestürmung von Smolensk“ neben Blum, der sich als Kosaken-Hetmann auszeichnete. Mit Blum, dem sie für kurze Zeit Hand und Herz weihte, verließ sie Königsberg 1813 **).

Unter den vielen Gastspielen verdienen Erwähnung die Bassisten Sehring und Hübsch, jener kam aus Königsberg, dieser aus Petersburg, der der Vater des zwischen 1834—1841 wirkenden Directors Anton Hübsch in Königsberg war. Der als dramatischer Schriftsteller bekannte Arresto tritt in eigenen und fremden Stücken auf und zeigt sich in der „Theater-Unternehmung“ als Schauspieler in einer Reihe der verschiedenartigsten Charaktere. Er so wie auch der vielseitige Großmann debütirten auch in Königsberg. 1806 tritt eine russische Truppe französischer Schauspieler auf. Ballete geben der berlinsche Balletmeister Duquesney und später der Prof. Ledoux ***).

*) Weniger mag ihr wohl die Donna Anna gelungen seyn, an die sie sich auch einmal wagte.

**) Die tragische Schauspielerin Mad. Thomas aus Berlin, die während des Gastspiels 1852 in Thorn starb, war ihre Tochter.

***) Außerdem waren Theatermitglieder für längere oder kürzere Zeit folgende. Ein älterer Schmidt, der 1807 abging, und Appel sangen den Sarastro, Ritzler, ein Violin-Virtuose 1810 den Comthur. Schumacher aus Berlin, Musiker und Sänger, gab 1808 den Gonsalvo (Ottavio) und den Sextus. Veltheim und Frau aus Breslau, er erster Liebhaber, sie Sängerin, mißfielen in Königsberg, als sie hier 1808 gastirten. Von ihm heißt es umgekehrt wie vom Direktor Bachmann: „man sieht die Kunst, aber nicht die Natur.“ Schmeling (ein Verwandter der Mara?) und Frau, ein Sängerpaar, ging 1805 ab. Ed. Bachmann, der eine Dem. Schmeling heirathete, Neffe des Direktors, Tenorsänger. Brede sang den André in der „Fanchon.“ Dem. Wotruba gab die Pamina und ging 1805 nach Bamberg. Mad. Chodowiecki,

Die steigende Liebe zur Musik gab den Concerten einen gedeihlichen Aufschwung. C. A. Reichel, von ihm wurde als erster Versuch „die Hochzeitsfeier" 1800 dargestellt, gab solche gewöhnlich alle Dienstage; in einem, welches J. Jawurek zum Besten des Waisenhauses veranstaltete, wirkte unter den Dilettanten ein französischer Meister auf der Violine mit, nämlich Dürand, der Adjutant des General-Gouverneur Rapp. Die vornehmsten musikalischen Unterhaltungen fanden unter der Leitung von Friedrich, dem nachmaligen Theater-Musikdirektor, und Ehrlich im Saal der Humanitas-Ressource auf dem Langenmarkt statt. Hier wurden 1803 zum ersten Mal Haydn's „Jahreszeiten" aufgeführt. In diesen Concerten sangen Sänger vom Theater und es wurde hier Ciliax schmelzende Tenorstimme und der Mad. Ritzler anziehender Vortrag von polnischen Liedern bewundert. Unter den durchreisenden Musikern dürften die Gebrüder Pixis namhaft zu machen seyn.

In Elbing gab die Schuchische, später die Bachmannsche Gesellschaft (nachdem 1795, 1797 und 1798 der Genuß des Theaters schmerzlich vermißt war) von J. 1799 ab bis 1804 regelmäßig im Juni und Juli eine Reihe von Vorstellungen. Man sah hier Schwartz, Dem. Wolschowski d. ä., seine nachmalige Gattin, Roose, Weisschuh u. s. w. und später das Krampsche Ehepaar, Flögel, Mengershausen, Ciliax, Beinhöfer u. s. w. Wie übel es auch mit der Beihülfe von Musikern, mit

geb. Zutschel, Wittwe des Kupferstechers, kam 1807 aus Berlin und trat in Sing- und Schauspielen auf. Als Gast in Königsberg fand sie keinen Beifall. Blo und Frau, er komische Alte, sie Heldinnen, kamen aus Lübeck nach Danzig. Deny und Frau 1806 in Königsberg, 1809 in Danzig angestellt. Böhlendorff und Tochter. Dem. Mollard d. ä., Rietz und Kitebach. Wieland spielt den Karl Moor. Gutkäs aus Berlin, gab 1808 Liebhaberrollen, gastirte in Königsberg ohne Glück. Heinrici stellt Alte dar, Hiller, Steinbeck, Selke, ein Danziger und Döbler Bediente. Weininger ist Balletmeister.

Von Gaßmann, der eine Zeitlang in Danzig angestellt war, Rousseau, dem Director Hüray und seinen beiden Söhnen, Ludewig, Anschütz, Dem. Mollard d. j., Dem. Zeis, der nachmaligen Mad. Möser und Laddey im Folgenden!

dem zu benutzenden Lokal bestellt seyn mogte, so schloß man nicht die Darstellung von Opern aus. „Die Zauberflöte“ wurde schon 1794 oder 1796 gegeben, Wranitzki's „Oberon“ im letzten Jahre. Die Einnahme mag wie früher *) auch jetzt nicht bedeutend gewesen seyn, wenn auch 1804 anstatt zwei, diesmal drei Monate gespielt wurde. 1805 und 1807 ist kein Theater und im J. 1806 werden im Juli nur einige Szenen aus Schau- und Singspielen dargestellt von dem Bassisten Sehring und den beiden Schwestern Bessel, die nach ihrem Abgange vom Theater in Königsberg auf der Reise in Elbing auftraten. Zur Bühne wurde das Exercierhaus eingerichtet.

Noch weniger regelmäßig waren die Vorstellungen, die in Marienwerder und andern Städten von der Bachmannschen Gesellschaft veranstaltet wurden.

In Königsberg erstand an dem Orte, an dem Schröder's Stiefvater das erste Schauspielhaus erbaut hatte, ein neues, ungefähr von gleicher Größe. Ohne den Anspruch, für ein Prachtgebäude gelten zu wollen, würde es in seiner Prunklosigkeit sich dennoch geschmackvoll ausgenommen haben, wenn der Bauherr dem Entwurf des Baumeisters gefolgt wäre **). Dieser war Friedrich Gilly, der zu den genialsten Künstlern seiner Zeit zählte und während seines kurzen Lebens, denn 29 Jahre alt sank er 1800 in die Grube, und nach seinem Tode gerechte Anerkennung fand, denn Schinkel und v. Klenze verläugneten es nicht, daß er ihr Lehrer und Vorbild gewesen. Friedrich Gilly verbreitete zuerst den Ruhm Marienburgs als eines unvergleichlichen Kunstwerks und veranlaßte die Frickschen Kupferstiche. Wenn diese Blätter es nicht verhindern konnten, daß der Prachtbau der Zerstörung preisgegeben wurde, was Wunder, daß an einen künstlerischen Entwurf ein Privatmann sich nicht gebunden sah, dem

*) Die geringe Abgabe von 1 Thlr. für jede Vorstellung an die Armenkasse erschien im Sommer 1788 den Schauspielern als lästig, die sich dagegen, aber vergeblich beschwerten, da sie nach einem Edikt von 1701 gezahlt werden mußte.

**) Das von demselben angegebene Theater in Stettin ist weniger zu rühmen.

es nur auf die größte Wohlfeilheit und die größte Möglichkeit der sicher zu ziehenden Interessen ankam.

Gilly ordnete das Theater in folgender Weise an. Dasselbe mit einem hohen Walmdach versehn, 55 F. breit und 108 F. lang, hat an zwei Seiten Eingänge. An der Rückseite ist in der Mitte ein kleiner Vorbau. Das vortretende Mauerwerk, das an den Ecken der Längenseite als Eckpfeiler erscheint, dehnt sich an der Vorderseite an jeder Seite zu einer unverhältnißmäßigen Breite aus, so daß die Facade ein kastellartiges Ansehn erhält, um so mehr, da es bis auf das Gesimse und eine halbkreisrunde Nische aller Zierde entbehrt. Der nur wenig tiefer liegende Zwischenbau betrug kaum mehr als ein Drittel der ganzen Breite. Hier sieht man drei Thüren. Ueber den beiden Pfeilern zwischen ihnen zeigen sich im zweiten Stockwerk zwei dorische Säulen, die ein Gebälk tragen, und darüber in der Breite des mittleren Intercolumniums ist ein halbkreisförmiges Fenster für das dritte Stockwerk angebracht. Auch die drei Intercolumnien sind Fenster. Die drei Thüren führen durch den Flur zu dem Raum mit der Kasse, zu den Treppen, die in den vordern Ecken liegen und für Logen und Gallerie bestimmt sind, zu zwei neben einander laufenden Gängen, von denen der eine ins Parterre, der andere zum anderen Ausgang führt. An der Längenseite finden wir eine ähnliche Mauervorlage wie an der Facade, hier aber in der Mitte zwischen den Eckpfeilern. Diese nimmt sich besser aus, da sich in ihr das Seitenportal befindet. Von den Fenstern der drei Stockwerke, die im mittleren sind die größeren, sind die nach der Bühnenhälfte zu blind. Was den Zuschauerplatz und die Bühne trifft, so ist zu bemerken, daß es dort nur Parterre, eine Logenreihe und die Gallerie giebt, daß die Logen, wie es vor und auch lange Zeit nach Gilly gewöhnlich war, nicht Kammern bilden, sondern daß sie nur durch eine Brustlehne getrennt sind. Die Balustrade, um bequemer sitzen zu können, steigt nicht senkrecht, sondern schräg empor. Der Souffleurkasten ist als die Bedachung eines Cippus anzusehn, vor dem der Opern-Dirigent stehn sollte. Der Zuschauerplatz, der aus Parterre, einer Reihe Logen und Galerie besteht, noch einmal so tief als breit, hat eine elliptische Form. Das Theater hat fünf Coulissen-Paare auf jeder Seite, die in gewöhnlicher Weise durch eine Walze unter dem Podium bewegt werden.

Der Kaufmann Georg Bruinvisch, der zuletzt Besitzer und Vermiether des abgebrannten Theaters gewesen war, hatte dem Ober-Hofbau-Inspector Gilly 1799 für die gelieferten Zeichnungen das verlangte Honorar von 20 Frd'or. entrichtet und glaubte in dem Projekt annehmen und verwerfen, verändern und vereinfachen zu dürfen, was ihm beliebte. Er setzte sich die Aufgabe, die möglichst größte Zahl von Zuschauern im Gebäude unterzubringen. Aus der flachen Decke wurde eine Wölbung, um so ohne die Mauern zu erhöhen, eine zweite Logenreihe einschalten zu können und zwar von gänzlich abgetrennten Kammern. Vier Fensterreihen an der Längenseite zeugten durch die verschiedene Größe von den verschiedenen Räumlichkeiten der vier Stockwerke. Der Zuschauerplatz wurde in der Tiefe vergrößert, so daß das Theater um ein Coulissen-Paar sich gekürzt sah. Wie im Innern Anstrich die Malerei versetzte *), so war auch im Aeußern Alles, was mehr die Schönheit als die Nützlichkeit heischte, beseitigt. An der Façade wurden aus den drei großen viereckigen Fenstern, die durch zwei dorische Säulen getrennt waren, ein kleines Fenster mit zwei winzigen „schlecht gemodelten" Säulen zur Seite, welche letzteren später auch als überflüssig verschwanden. Statt der Inschrift, die wir auf Gilly's Vorderansicht sehn National-Schauspielhaus erbaut im Jahr MDCCLXXXXIX. ließ der Erbauer in eine über den drei Thüren eingelassene Tafel die Virgilianischen Worte eingraben Amant alterna Camoenae **).

Der Oberbaurath Daniel Gilly, der Vater, der auf einer Inspectionsreise begriffen, von der Krieges- und Domainen-Kammer in Königsberg veranlaßt wurde, die „Dachzulage" des bereits in den Mauern stehenden Schauspielhauses zu prüfen, war entrüstet über die von Bruinvisch getroffenen Abweichungen von dem Plan, dies um so mehr, als er daran erinnern konnte, wie sein Sohn „ausdrücklich geschrieben, daß, wenn er noch Abänderungen verlangen sollte, er für etwa noch nöthige Zeichnungen, Belehrungen und deßhalb zu führenden Briefwechsel nichts weiter fordere." Es ist der Plan des Sohnes, schreibt D. Gilly, der-

*) Nach Jansons Tode war in Königsberg längere Zeit kein Decorationsmaler.

**) Buc. Ecl. III. 59.

gestalt verhunzt, daß er auf die Ehre, der Baumeister des hiesigen Schauspielhauses zu seyn, Verzicht thun und sich genöthigt sehn wird, solches in irgend einem öffentlichen Blatt bekannt zu machen." Er weist nun das Unschickliche des Einzelnen nach. Die runde statt der geraden Decke, wie sie in Berlin im Opernhause und Nationaltheater gesehen werde, die wider die Symmetrie verstoßenden Logen-Brüstungen, die abgeschmackten Säulchen an der Facade, das hölzerne Gesimse statt des gemauerten bringen einen widrigen Eindruck hervor. Der Referent dringt bei Bruinvischens nicht zu überzeugendem Besserwissen nur darauf, daß das in anderen Stand gesetzt werde, was als feuergefährlich oder der statischen Sicherheit nicht entsprechend befunden, und gibt sich der Hoffnung hin, daß wenn im Laufe der Zeit ein Mann von mehr Geschmack sich in den Besitz des Hauses setzt, dieser mit nicht großen Kosten wesentliche Verbesserungen vornehmen werde.

Die Häßlichkeit des Gebäudes, als dasselbe 1800 von den Gerüsten befreit war, drängte sich allgemein auf und dasselbe ward nicht weniger als die Inschrift bespöttelt. Der Professor Mangelsdorff, von Bruinvisch angegangen, ihm eine passende Inschrift anzugeben, schlug ihm folgende vor: „Dies ist ein Schauspielhaus und keine Caserne." Als der Bauherr die lateinische vorzog, so ließ jener in Versen seinen Witz aus *).

*) Was ward nicht schon im Stall geboren?
Der Bauherr, für den Zeitgeschmack nicht kalt,
Gab ihm trotz mancher Baubeschwerde
Mit Absicht die Casern-Gestalt,
Damit, was einst auf dem Culissen-Herde
Gezeugt, sich in die Welt verirrt,
Wenn's auch kein Bonaparte wird,
Ein Menschling wie Herr B— werde.
— —
Amant alterna Camoenae!
Heißt das auf deutsch? Es freun sich die Camönen
Des Häßlichen so gut als wie des Schönen?
Was tadelt denn an diesem Bau die Stadt,
Weil bei ihm ward das Schöne ganz vergessen —
Die Redlichkeit des Bauherrn hat
Dafür das Häßliche ihm doppelt zugemessen.

Die vielfach witzig und unwitzig bekrittelten drei lateinischen Worte heißen eigentlich: die Camönen lieben den Wechselgesang. Wenn dem lebenden Theater, das sich glorreich über das steinerne erhob, ein Vorwurf zu machen war, so war es der, daß für Abwechslung weniger als bisher gesorgt war. Die Oper wurde besonders begünstigt. Das Ballet *) hörte auf, die Schauspiel-Posse wurde durch das komische Singspiel verdrängt; das Lust- und Trauerspiel wurde dagegen mit eindringlicher Wahrheit gegeben, wie nicht früher und später. Die Einheit der Darstellung hielt schon die Spielenden ab, sich einem bunten Allerlei hinzugeben, wenn auch ihre Kräfte zu mehr ausreichend waren, namentlich zur Lösung noch größerer Aufgaben, sowohl in der Tragödie als in der Oper.

In Hiller war ein Musikdirector gewonnen, dem es an Eifer und Kenntnissen keiner zuvorthat. Im Verein mit dem Violoncellisten Streber erhielt das Orchester eine musterhafte Vollendung; durch Anstellung viel versprechender Talente war Hiller in Stand gesetzt, Sänger und Sängerinnen zu bilden, die den Mozart begriffen und den Compositionen eines Cherubini, Mehül größeren Reiz verliehen **). So unscheinbar sich der kleine rührige Mann „im gelben Flausmantel" ausnahm, so erkannte man auf den ersten Blick, daß Liebe zur Sache der Lebensnerv war, der ihn in beständiger Bewegung erhielt.

Friedrich Adam Hiller war in Leipzig geboren und der Sohn des Componisten der „Jagd", „Liebe auf dem Lande" u. s. w. Bis zum J. 1799 war er Musikdirector in Altona. In Königsberg, wohin er mit seiner in Fülle blühenden Gattin, einer mittelmäßigen Schauspielerin, kam, wurde seine Genialität und

*) Wenn auf dem Theater getanzt wurde, so von durchreisenden Künstlern oder auf den Maskeraden, zu denen Steinberg und der Gastwirth Rüdiger einluden.

**) „Unser Orchester ist seit einigen Jahren mit Recht vorzüglich zu nennen, indem Hiller mit rühmlichem Bestreben es so viel als möglich zu heben trachtet. Er macht mehrere Proben hinter einander, giebt den Schauspielerinnen selbst Unterricht und hält unter den Musikern strenge Ordnung. Von den Mitgliedern des Orchesters zeichnen sich vorzüglich Thieme als Violinist, Lindenberg als Fagottist und Grün als Flötist vor allen übrigen aus." Aus der Zeitschrift „Ruthenia. St. Petersburg und Mietau 1807. III. S. 327.

sein gründliches Wissen nach seinen ersten Leistungen im Theater sogleich allgemein anerkannt. Durch seine Vorlesungen, die er über den Generalbaß, über Musik überhaupt hielt, wurden Künstler und Musikkenner durchaus befriedigt. Die musikalischen Unterhaltungen dagegen, die wöchentlich im altstädtischen Gemeindegarten von ihm geleitet wurden, waren mehr für das Gros der Dilettanten bestimmt. Hier fand ein gar zu ungebundener Ton statt (in den Nebenstuben des Musik-Saales wurde geraucht und Karten gespielt) als daß die Kunst hier hätte wahre Nahrung finden sollen. Hiller im Theater die Pünktlichkeit und Gewissenhaftigkeit selbst, hier ordnete er, probirte, lehrte alte und junge Künstler mit unnachsichtigem Ernst, mahnte und schalt, fand außerhalb desselben Geschmack an der Bendaschen Lebensweise. Zuletzt an Liqueur nur zu sehr gewöhnt, hatte er bei seinem unsichern Gange das Unglück, sich auf der Straße den Fuß zu brechen, er gelobte nicht mehr zu trinken und hielt strenge Wort, wodurch er jetzt aber seinem Körper nicht wohl that. — Obgleich seine Kompositionen gerühmt wurden, so konnte doch keines seiner Singspiele einen Beifall erringen, wie die von Stegmann und Benda; 1804 wurde „das Schmuckkästchen. Operette in 1 Akt", 1809 „die drei Sultaninnen" nach Bornschein, Operette in 1 Akt" gegeben*). Er setzte die Musikstücke zu Carniers Tragödie „Herkus Monte" und die Kantate zu Schillers Todtenfest. Hiller starb im Winter 1812 und weckte durch sein Dahinscheiden die tiefste Trauer bei allen Musikfreunden, vornämlich bei den Künstlern. Es war an seinem Begräbnißtage eine außerordentliche Kälte, dennoch ließen sich diejenigen, die unter ihm und durch ihn mit Ehren gewirkt hatten, sich nicht die Pflicht der Liebe kürzen und hielten ihm in der tragheimschen Kirche und auf dem tragheimschen Kirchhof eine grandiose Todtenfeier. An seinem Grabe erscholl die Cantate, die der Verblichene für Schiller componirt hatte.

*) Außerdem komponirte er eine dritte Operette „Adelstan und Röschen" 1796, „das Nixenreich", 1802, Zwischenspiel zum Donauweibchen „Groß ist der Herr", Hymne 1810, „Hymne an die Tonkunst", Quartett für verschiedene Instrumente, Sonate für das Piano.

Die Direction konnte bis zu Preußens Unglücksjahr ein Personal von 80 Personen, 40 Schauspielern und Sängern, 30 Orchester-Mitgliedern anständig unterhalten. Wenn wir die Reihe der Schauspieler betrachten, so fällt es auf, daß, während die Künstler dieser Art bis dahin fast Eine Familie bildeten, indem der Schauspieler eine Schauspielerin heirathete, von Schauspielern abstammte und Schauspieler zu Kindern hatte, unter Steinbergs Direction viele der vornehmsten nicht durch Bestimmung der Eltern, sondern aus eigner Wahl die Bühne betreten hatten, aber das langjährige Wirken neben einander verband sie zu einer Familie, zu einem innigen Hausstande. Ed. Devrient bemerkt *), es habe Schröder den größten Werth auf das Zusammenspiel mit seinen Familiengliedern gelegt; „Und gewiß wird die vollkommenste Uebereinstimmung der Darstellung nur unter Personen zu finden seyn, die sich ganz in einander eingelebt haben, bei denen eine gewisse Uebereinstimmung der Gebärden, ja des Tonfalls in der Sprache habituell geworden ist, die ohne Anstrengung sich durch Blick und Miene, durch die leisesten Winke verstehen, ja sich gegenseitig zu errathen und in Gedanken und Empfindungen zu begegnen gewohnt sind." Dies bewährte sich in den damals in Königsberg gegebenen Vorstellungen. Es fällt uns ferner auf, daß, wenn früher einzelne Schauspieler wissenschaftliche Bildung besaßen, sich in dichterischen Arbeiten versuchten, jetzt das Theater beinahe von Leuten zusammengesetzt war, die eines nicht gewöhnlichen Maaßes von Kenntnissen sich rühmen konnten und an Poesie und Gelehrsamkeit ein inniges Interesse nahmen **), die nicht das Italienische lernten, weil dies die Sänger brauchten, sondern die das Spanische, das Lateinische und Griechische eifrigst trieben. Sie gaben Sprachunterricht und hielten wissenschaftliche Vorträge. Zwei von ihnen wurden Doctoren. Aber die Lorbern, die sie sich auf dem theatralischen Felde brachen, waren mehr als

*) Schauspielkunst III. S. 164.

**) Bücher, die oft nichts Theatralisches enthalten, mit den beigeschriebenen Namen der Schauspieler kommen noch oft in den antiquarischen Handlungen vor. Auf die von Ferd. v. Schrötter und Max von Schenkendorf 1807 herausgegebene Zeitschrift „Vesta" hatten neben Jester, Pörschke, Scheffner, Rosenheyn, die Schauspieler Büttner, Carnier, Fleischer, Sehring, Strödel und Weiß subscribirt.

Alles ihr Stolz. Die Leistungen auf der Bühne waren so vorzüglich, daß sie Iffland's Aufmerksamkeit erregten, denn als Schröder den Verlust von zwei abgehenden Künstlern bedauert, schreibt er 1810: „Nach Iffland's Angabe habe ich Heil aus Königsberg zu erwarten" *).

Anton Schwartz (Schwarz) gehörte zu der nicht kleinen Zahl von Ausländern, denen es wohlthat, ganz Königsberger zu seyn. Mit blutendem Herzen riß er sich von dem Orte los, den er nothgedrungen verließ, er war ein durchaus ernster Mann, der nur wenig sprach, am wenigsten über sich und nur, wenn er auf der Bühne seine Persönlichkeit vergaß, zeigte er im Feuer künstlerischer Begeisterung, wer er war, sowohl denen, die neben ihm wirkten und mehr seinen Beifall zu erzielen trachteten, als den des Publikums, als denen, die durch sein Spiel vorzugsweise ins Theater gezogen, unschlüssig waren, ob sie ihn mehr als Schauspieler oder Dirigent, mehr als Sänger oder Declamator, mehr in tragischen oder komischen Rollen bewundern sollten. Sein eigentlicher Name war Peregrinus Dux und als solcher wurde er vom Oberforstmeister Jester in die Loge aufgenommen, der ungeachtet der erhobenen Einwendungen der Ordensgenossen, ehrenwerthe Künstler gern dem Bunde zuführte. Schwartz soll der Sohn eines Grafen gewesen und zu Nikolsburg in Mähren 1766 geboren seyn. Nach einer Erzählung reiste er, ehe er die Bühne betrat, als Flötist umher und in Königsberg ließ er sich noch 1797 in einem Conzert auf der Flöte hören, indem er eine Composition von Hofmeister vortrug. Im J. 1788 betrat er zuerst die Bühne in München **) und 1791 spielte er in Hamburg den Anton in den „Jägern" ***), dem Schauspiele, in welchem er nachmals als der Oberförster Unübertreffliches zeigte. Die Schrödersche Schule scheint den Umfang seiner Talente frühe zur Geltung gebracht zu haben, denn als er 1792 als Mitglied der Schuchischen Bühne auf den Danziger Komödienzetteln genannt wird, bewährt er sich neben vorzüglichen Künstlern schon in den

*) Meyer-Schröder II. II. S. 275.
**) Iffland Almanach fürs Theater. 1811. S. 263.
***) Meyer-Schröder II. I. S. 96.

mannichfachsten Rollen als Graf Klingsberg im „Ring“, Ritter Adelungen in „Klara von Hoheneichen“ von Spieß, Bast in Dittesdorff's „Liebe im Narrenhause.“ Da er sich 1797 mit der Sängerin A. Wolschowski vermählt, erhebt sich durch das reich begabte Künstlerpaar die heroische Oper zur Bedeutsamkeit. Er übernimmt in Paesiellos „Axur“ die Titelrolle und singt in den Mozartschen Opern den Don Juan und Sarastro. Erst seit dieser Zeit aber entwickelt sich aus unabläßig fortgesetzten Studien des Künstlers Größe, der die verschiedensten Aufgaben mit staunenswerther Sicherheit löste und ebenso wie die eigene Rolle die Gesammtvorstellung als ein Ganzes zu gestalten, die Kraft besaß. Sein Organ war nicht wohlklingend, wie das von Ekhof geschildert wird, aber wie dieser hatte er es in seiner Gewalt, schon nach den ersten Worten unwiderstehlich hinzureißen. Ekhof wußte in die Alexandriner-Rhetorik Seele zu zaubern und auch Schwartz zeigte oft, daß er den undankbaren Stoff durch belebende Wahrheit des Ausdrucks zu vergeistigen vermogte. In der Weißenthurn „Bestürmung von Smolensk“ rührte er durch sein erstes Auftreten dermaaßen, daß es Zuschauer gab, die um nicht einer unangenehmen Erschütterung sich hinzugeben, durch ein erquältes Lachen dem Sinnentruge begegnen wollten und es doch nicht konnten *). Er verschmähte es, durch außerordentliche Mittel Effekte hervorzubringen, vielmehr waren es die einfachsten, durch die er wirkte, durch das Eindringende eines klaren Verständnisses, durch das Bestimmte der Charakterzeichnung und durch das stets glückliche Eingreifen in das Spiel der Mitbeschäftigten. Im Feuer der Rede war nichts von der Kunst zu merken, wohl berechnete Pausen anzubringen, durch ein Zurückhalten des Hörers Erwartung zu spannen. Es war allein ein Rythmus, der der Sprache — sie galt ihm als das Vorwiegende der Schauspielkunst — eine wohlthuende Gebundenheit gab, obwohl sie durchaus frei sich zu ergehn schien. Ein einnehmendes Aeußeres, wenn auch markirt sich mehr zum Ernst als Scherz neigend, eine mittlere Gestalt von edlem Wuchs, eine Beweglichkeit, die nie Gemessenheit ganz verläugnete, wurde durch ein Costüm gehoben, welches von übertriebener Pracht und antiquarischer Studirtheit fern Schicklichkeit,

*) Man erinnere sich hiebei, was Engel in seiner Mimik I. S. 51. sagt.

Uebereinstimmung und Kleidsamkeit verband. Er gab die Hauptrollen in Trauerspielen von Shakspear, Lessing, Goethe und Schiller den Lear, Macbeth, Hamlet, Odoardo, Nathan, Tellheim, Carlos in „Clavigo", Karl Moor, Verrina, Leicester, Wallenstein, Tell, eben so Theseus (auch Teramen), Regulus, Essex und Zaar Peter.

Der Recensent B., der 1808 für eine Zeitschrift in Königsberg höchlich beachtungswerthe Theaterberichte schrieb *), sagt bei

*) Weder damals, da er schrieb, als jetzt ist es möglich, seinen Namen zu ermitteln. Vergeblich forderte ihn Carnier auf, aus der Anonymität hervorzutreten, da man ihn für den Verf. der Beurtheilungen hielte, „welche nach dem Urtheil kompetenter Richter einen seltenen Grad von Belesenheit und dramaturgischer Einsicht" zeugten. Mad. Bethmann während ihres Gastspiels wurde durch manche Bemerkung des Unbekannten unangenehm berührt, da bedeutete er sie daß er keine ihr neue Ansicht aufgestellt, sondern ihr dieselbe schon in Berlin entwickelt habe, und daß sie am ersten im Stande sey, den Schleier aufzudecken. Er hatte neben der Bethmann einen Fleck und Iffland gesehn und nicht allein die Schauspieler in Berlin waren ihm bekannt, sondern auch die Eeller, Witthöft, Starke, nicht weniger Großmann, Brockmann, Schröder. Auch in Paris hatte er die Theater besucht und von den Leistungen der ersten Größen eine frische Erinnerung sich bewahrt. Obgleich er also nicht ohne Ansprüche Steinbergs Theater besuchte, so fand er, wenn er mehr gerecht als mild den fremden Maaßstab an die Vorstellungen anlegte, sich gedrungen, die Bewunderung, die er der ausländischen Kunst gezollt, auch der einheimischen in einzelnen Erscheinungen zu widmen, ja in dieser oder jener Szene Schwartz über die gefeiertsten Künstler zu setzen. Was er über das Spiel sagt, ist nicht weniger anerkennungswerth als was er im Allgemeinen über die dramatische Kunst und über die dramatischen Dichter zur Betrachtung hinstellt. Er ist nicht allein vertraut mit den deutschen dramaturgischen Schriften — immer und immer beruft er sich auf Lessings Dramaturgie — sondern auch mit der französischen und englischen Das Feld der dramatischen Dichtkunst in älterer und neuerer Zeit ist ihm gleich zugänglich und literär-historische Einzelheiten führt er häufig an, ohne damit prunken zu wollen. Mit gleicher Einsicht urtheilt er über das recitirende Schauspiel und die Oper. Auf die Gefahr, daß er als ein Laudator temporis acti werde getadelt werden, räth er der Direction, damit sie nicht von der Fülle des fruchtbarsten Lustspieldichters erdrückt werde, auf einige gute Stücke von Gotter, Bock, Brandes, Brömel, Engel, Sprickmann, Schröder u. s. w. Rücksicht zu nehmen. Bei Gelegenheit eines dramatisirten Romans von Lafontaine verläugnet er nicht, daß dieser (viele dachten damals so) zu seinen Lieblingsschriftstellern gehöre, aber dem Götzen des Tages, Kotzebue, kann er wenig Geschmack abgewinnen. Von den Kreuzfahrern spricht er die Vermuthung aus „erst wurden die Decorationen gemalt, zu diesen Decorationen ein Stück geschrieben" und Kotzebue theilte nach-

Beurtheilung der „Phädra“, als Schwartz 1809 neben der Mad. Bethmann spielte „Racine nannte sein Stück: Phädra und Hippolyt, nach der heutigen Vorstellung mögte ich es: Phädra und Teramen nennen. Wenn man hie und da etwas weniges von Annäherung eines bürgerlichen Trauerspiels gewahrte, so vertilgte diese kleine Unannehmlichkeit auf der anderen Seite wieder diese Wärme, diese Herzlichkeit, dieser innige, Seelen ergreifende Vortrag. Die Erzählung im fünften Aufzuge, dieser Probstein der französischen Declamation war meisterhaft. Zwei Wege sind es, auf welchen die Darsteller sich zu verirren pflegen, entweder sie handeln, statt zu erzählen, sie leben die Begebenheiten noch einmal (auf diesem befand sich Lafond, welcher in Paris das Entzücken der Zuschauer in dieser Rolle war, er malte alle die verschiedenen Stellen dieser Erzählung, daß mir angst und bange ward, so göttlich die Pariser sein Spiel auch fanden) oder sie versehen es darin, eine Erzählung, wie die Nachricht eines gleichgültigen Ereignisses herzusagen. Der Erzähler muß seinen Vortrag ergriffen haben, aber nicht von ihm ergriffen seyn, er muß die Theilnahme der Hörenden erwecken, aber nicht ihn gewaltsam dazu reißen. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht! ich wiederhole eine Stelle Lessings, da sie, wie auf diesen Künstler erfunden, paßt“ *).

Wenn B. an Schwartzen's Tellheim auch tadelte, daß er in Bezug auf Minna's verwundernde Frage: „ist das der kalte Tellheim?“ im Betragen während der ersten und der letzten Akte einen zu grellen Contrast gezeigt habe, so kann er doch nicht das Geständniß unterdrücken: „Böck war der erste und letzte Tellheim, den ich diese Rolle vollendet geben sah, seit ihm habe ich wohl bei Einzelnen einzelne Züge gesehn, nie aber den ganzen

mals mit, daß Iffland bei ihm das Stück bestellt habe, um prächtige Decorationen zur Schau zu stellen. Die romantische Schule steht ihm fern und er erklärt Collins „Regulus“, den man in Berlin ein Schulexercitium genannt, für vorzüglicher als „Jon“ und „Alarcos“. B's Recensionen sind es werth, daß man die Namen der Schauspieler, die er anzugeben vermeidet, (er stand mit keinem der hiesigen in irgend einer Beziehung) aus dem Komödienzetteln ergänze.

*) Weygoldt's Morgenzeitung. Königsberg 1809. S. 153. In diesem Jahrgange sind auch die andern anzuführenden Urtheile enthalten.

Tellheim, wie er Lessings Phantasie entsprang. Wenn ich nun ehrlich und offenherzig gestehe, daß nächst ihm der hiesige Tellheim sich am meisten der Vollendung nährte, so sag' ich die Wahrheit."

Schwartzen's Leicester findet B. über allen Vergleich erhaben und der Bethmann glänzende Darstellung der Maria konnte sein Verdienst nicht verdunkeln. Er habe, sagt er, „die Rolle noch nie, selbst einen der ersten Künstler Deutschlands, so entsprechend geben sehen, als von dem hiesigen Darsteller. Dieses Schwanken und nicht schwanken wollen, diese eigne Meinung von einig seyn mit sich selbst und doch dabei dieses laut sprechende mit sich uneinig seyn ward mir noch nie so wahr und besonnen gegeben. Es ist eine so seltene als lobenswerthe Eigenschaft dieses Künstlers, nie zuviel thun zu wollen und dennoch nie zu wenig zu thun. Ohne, wie es oft geschieht, seine Kraft auf den entscheidenden Moment zu sparen, wußte er sie so zu vertheilen, daß der Monolog nach Mariens Abgang von der mächtigsten Wirkung war und verdiente die uneingeschränkteste Anerkennung seines Verdienstes."

Wenn an Goethe's Karlos von B. „sein reiner, gebildeter Vortrag, sein Beleben der Worte des Dichters" gerühmt wird, so seine Darstellung des Oberförsters Warberger „als ein vollendetes Bild", die ihn in der Rolle über Fleck und Brockmann erhebt. „Fehlen dem Darsteller auch des verstorbenen Fleck feuriges Auge, seine tiefe, in die Seele dringende Kraft des Tones, so ließ er sich doch nie selbst gehen, wie ich dieses bei Fleck einige Male zu bemerken Ursache hatte. Eignet auch Brockmann's größere Mannichfaltigkeit in den Bewegungen mehr zur Darstellung der Rolle, so vervielfältigte er diese Bewegungen nicht so oft bis ins Malende, wie jener, so strebte er nicht danach, Alles, auch das Geringfügigste zu versinnlichen." Mag B. in seinen Schilderungen, ohne es zu wollen, geschmeichelt haben, so urtheilte man doch in Königsberg überall und in verschiedenen Perioden gleich günstig über ihn *), so lautet doch der Bericht über seine Leistungen in Hamburg so ehrenvoll, daß es auffällt, wie er

*) „Wer säh' ihn und bewundert nicht" heißt es in einem Gedichte, das ihm in der Morgen-Zeitung nach der Darstellung des Grafen von Savern, 27. Nov. 1808, gewidmet wurde.

in Büchern über Schauspielkunst übergangen werden konnte *). Zu Kotzebue's Zeit erklärte man, den „Nathan" nicht sehn zu wollen, weil man Schwartz in der Rolle bewundert hatte. In Ausprägung des Edlen bewährte er sich vornämlich als Meister, weshalb er den Franz Moor, den er Anfangs spielte, mit dem Karl Moor vertauschte. Vortretende Charaktere von kerniger Biederkeit gab er mit einer ursprünglichen Frische, wie den Warberger, so den Paul Werner, den Juden Schewa, den Kaufmann Herb im „Amerikaner", Hauptmann Klinker im „Epigramm", Ruf d. ä. in der „Schachmaschine", nicht weniger trefflich den Müßling im Picard-Herklotsschen Lustspiel „wie er immer vorwärts will und nicht vom Flecke kommt", gern wurde er gesehn, wo es auf Entfaltung eines feinen Anstands ankam, als Abbé de l'Epee von Kotzebue als Baron in der „Beichte", als Hofrath im Singspiel „das Geheimniß." Als Baßsänger, obgleich seine Stimmmittel nicht bedeutend waren, zeigte er sich als Fürst Blaubart, Axur, Ubaldo in der „Camilla", Figaro in Paesiello's Oper, auch trefflich als Faßbinder, als Lux im „Dorfbarbier", als Grimm in „je toller je besser", als Brandel in Pär's „lustigem Schuster". Durch seine Entfernung von Königsberg verlor er manche Rolle, mit deren neuer Besetzung dem Publikum nicht immer gedient seyn konnte. So trat er den Don Juan an Deichmann, Buffopartien, in denen seine Mäßigung nicht wohl angebracht seyn mogte, an Mosevius, den Baron in der „Beichte" an Kühne ab. Da Schwartz in ein höheres Alter gerückt war, so übernahm er den Alba, König Philipp, um nicht jüngern Talenten im Wege zu stehn. Wenn seine Leistungen vorzugsweise das Verdienst hatten, in sich abgeschlossen zu seyn, so war doch seine Ansicht von der Kunst keine für weitere Ausbildung abgeschlossene, wie man dies sonst bei ältern Schauspielern wahrnimmt. So fand er sich in die spanische Form der Tragödien eines Müllner und Grillparzer und sprach eben so effectvoll die trochäischen, wie die jambischen Verse. Man weiß es gemeinhin denen nicht Dank, die in ihrer Person das Ideal eines Schauspielers anschaulich machen wollen und möglichst alle Rollen spielen zu können vermeinen, weil bei dem Streben nach Mannichfaltigkeit

*) wie bei E. Devrient und im Allgemeinen Theater-Lexicon.

zu leicht das Spiel zur Fratze wird. Schwartz hat sich dadurch keinen Vorwurf zugezogen. Er erstrebte aber noch mehr, indem er in sich den lebendigen Beruf fühlte, zugleich Schauspieler, Regisseur und Director zu seyn. Nicht gebrach es ihm dazu an Geschick, Wissen und auch nicht an Zeit, indem er gewöhnlich nur im Schauspielhause sich unter seinen Collegen sehen ließ und nicht mit ihnen Gesellschaften, Vergnügungsörter und Gasthäuser besuchte. So groß die Anerkennung war, die er in Königsberg fand, so reichte sie doch nicht so weit, daß man ihm nach dem Erbau des neuen Schauspielhauses die Direction anvertrauen wollte, ohne ihm Bedingungen zu stellen, die ihm nicht viel mehr als den Namen eines Directors ließen. So kam es, daß dem goldenen Zeitalter des Königsberger Theaters unmittelbar das eiserne folgte. Jenes hatte Schwartz herbeigeführt, dieses würde er, wenn nicht Kabale ihm entgegengewirkt, abgewendet haben. Er spielte keine Intriguanten-Rolle und so erfreuten sich seine wiederholten Versuche, die Kunst zu retten, nicht der rechten Unterstützung und Mißmuth, seine uneigennützigen Absichten verkannt zu sehn, verhüllte endlich die Sonne seines Künstlerabends.

Schwartzen zog es viermal nach Hamburg zurück und daselbst, wo er zuerst mit Erfolg aufgetreten, beschloß er seine künstlerische Laufbahn. Schon nach einem Jahre kam er, 1800, nach Königsberg wieder, wahrscheinlich, da er die Kunde vernommen, daß zwei Bühnen in Preußen errichtet werden sollten. „Herr Schwartz mit seiner Frau, heißt es in der Anzeige*), sind zum wahren Vortheil der hiesigen Bühne zurückgekehrt, nie hatten wir schönere Aussichten für unsere Bühne.“ Durch die Errichtung der zwei stehenden Theater war aber das Schuchische Privilegium nicht außer Kraft getreten. Steinberg nennt sich seit dem 30. Mai 1802 Schauspieldirector in Königsberg. Schwartz begiebt sich nach einer Benefiz-Vorstellung für sich und seine Gattin nach Breslau, aber auch hier soll er nur als Schauspieler wirken und der Regisseur Scholz fühlt sich veranlaßt 1803 das Gerücht als unbegründet zurückzuweisen: „Herrn Schwartz sey für ein Jahr die Assistenz bei der Regie übertragen.“ Nach einem Mo-

*) Jahrbücher der pr. Monarchie. Berlin 1801. III. 53. Vgl. Meyer-Schröder II. II. 106.

nat ist Schwartz wieder in Königsberg und glänzt als Wallenstein, da zuerst „die Piccolomini" und „Wallensteins Tod" in Szene gehn. Er spielte drei Jahre hindurch und, nachdem er kurz vorher den Lear und den Nathan gegeben, trennt er sich von Königsberg und zugleich von seiner Gattin. Auf dem Nationaltheater in Berlin tritt er 1806 wie 1810 als Gast auf, er giebt mit Beifall den Wallenstein und zum Theil solche Rollen, in denen Iffland Triumphe feierte. Er erhält darauf eine Anstellung in Breslau*) und später in Stuttgart, wo er die Regie übernimmt. Unterdessen war in Königsberg das große Schauspielhaus erbaut. Dasselbe, das Allen durch seine Massenhaftigkeit imponirte und von ihnen als ein achtes Wunder gepriesen wurde, fand an Schwartz einen strengen, und wie es die Folge lehrte, gerechten Richter, wenn er bemerkte, daß es in Größe allzuviel, in Zweckmäßigkeit allzuwenig biete. Am 8. Mai 1808 tritt er in Königsberg als K. Würtembergscher Hofschauspieler in den „Jägern" auf, darauf in Stücken von Shakspear, Lessing, Goethe, Collin, Kratter. „Er gab, heißt es in einer Zeitung**), den Oberförster und wurde wie ein alter Freund empfangen und schaffte uns durch die herzliche Darstellung dieser Rolle herzliches Vergnügen. Als Peter im „Mädchen von Marienburg" zeigte er, daß er an Kraft und Lebendigkeit gewonnen hatte. Den Lear hatte er noch niemals in Königsberg gegeben" u. s. w. Schwartz wünschte das Amt des Regisseurs am Würtembergschen Hoftheater aufzugeben und Stuttgart mit Königsberg zu vertauschen. Doch er stellt die freilich ungeheuer erscheinende Bedingung, im kleinen Hause spielen zu dürfen. — Was ihm nicht freiwillig gestattet wird, muß ihm im Drange der Umstände gewährt werden. Das neue Gebäude, vor zwei Monaten nur eingeweiht, brennt am 1. Juli nieder. Nach 16 Tagen be-

*) Wenn der Name Schwarz auch kein ungewöhnlicher ist, so ist doch ungeachtet mancher befrembenden Angabe Folgendes im Verzeichniß der Mitglieder des Theaters in Breslau, auf ihn zu beziehn: „C. W. J. Schwarz geb. 1768, debütirte 1789, spielt im Schauspiel den Oberförster in den Jägern, Abbé de l'Epée, Tell, Wallenstein." Ifflands Almanach für Theater. 1807, S. 306. Als 1808 in Breslau zuerst „die Braut von Messina" gegeben wurde, war ein Schwarz einer der Chorführer.

**) Sonntagsblatt. Stettin 1808.

ginnen die Vorstellungen in ehemaliger Weise und der Name Schwartz steht in der Reihe oder an der Spitze der angestellten Schauspieler *). Er ist des Directors Steinberg Haus- und Tischgenosse und nur im Spiel, wie es oft der Fall war, thut er zärtlich gegen Mad. Schwarz. Bald ist er Mitdirector und seit dem 1. Nov. sind die Komödienzettel allein mit seinem Namen unterzeichnet. Ein Theater von demselben Umfang, in denselben Verhältnissen als das abgebrannte, stieg aus der Asche empor. Am 9. Dez. 1809 wurde es eröffnet. Schwartz konnte sich mit den Uebelständen desselben nicht versöhnen. Der Baurath Müller, der in dem Panoram-Theater sich einen kolossalen Kuckkasten angelegt hatte, und der Stadtrath Prin', der als Actionär den Leuten gern durch die Zeitung darthat, daß er ein Wort mit darein zu sprechen habe, erklärten sich entschieden gegen ihn. Nothwendigkeit zwang ihn so, Königsberg zu verlassen, das er als seine „zweite Vaterstadt" betrachtete, in der er für die Kunst und für das Publikum in der Freude des Berufes kein Opfer scheuend „lebte und wirkte", wie keiner vor und nach ihm, von einem Unternehmen zu scheiden, das er „mit Liebe für die Kunst begann, mit Eifer und Thätigkeit führte und mit inniger Betrübniß" aufgab. Er hatte die Genugthuung, daß man bald schmerzlich erkannte, wie es bessere Einsicht gewesen, was man damals für schnöden Eigensinn gehalten. Die wahren Theaterfreunde blieben die seinigen und theilten die Empfindungen seiner Collegen, die in der Form von Stammbuchsversen ein öffentliches Anerkenntniß seines Verdienstes und ihrer Hochachtung der Oeffentlichkeit zu

*) In der Rede, die Schwartz bei Eröffnung der Vorstellungen nach dem Brande des neuen Schauspielhauses sprach, sagt er: der Künstler flüchtet aus den Trümmern „in sein altes Asyl und hofft, Ihr werdet nachsichtsvoll annehmen, was er Euch in diesem kleinen anspruchslosen Tempel bieten kann. Zum zweiten Male nach demselben Unglück, ruft mich das Vertrauen an die Spitze meiner Brüder. Hier war es ja, wo ich die Rosenzeit meiner Künstlerlaufbahn lebte; hier ist es, wo ich Freunde, wo ich Brüder fand — hier zu leben unter Freunden, bin ich gern zurückgekehrt — hier wünsch' ich zu enden in Ihrem Dienst — ein langes Leben wünsch' ich mir, damit ein jeder Tag es Ihnen möge bewähren, wie theuer, wie stärkend mir Ihr Zutrauen ist." Morgen-Zeitung 1808. S. 234. In Schwartz's Eröffnung „An das Publikum 18. Juni 1809" heißt es: „Seit 18 Jahren hier, glaube ich nicht mich als einen Fremden betrachten zu müssen, ich habe mein zweites Vaterland hier ge unden."

übergeben sich veranlaßt fühlten *). Schwartz ging nach Hamburg, wo er unter Schröder's Leitung, und wie früherhin in Königsberg, mit dem Ehepaar Kühne zusammenspielte. Die Segnungen, die er über den ihm treu ergebenen Künstlerverein in Königsberg verbreitet hatte, verwandelten sich in Flüche. Ungeachtet tüchtiger Kräfte, die er noch zählte, kaum dem gänzlichen

*) Die, deren Namen hier verzeichnet stehen,
Sie wünschen Dir zum Werdetage Glück.
Sie wünschen diesen Tag noch oft zurück,
Mög' er noch lange Dich an ihrer Spitze sehen!

Diese Zeilen stehen vornean in einem Büchelchen, das 1810 erschien und das durch die Quer-Octav-Form, so wie durch den Titel: „Denkmal der Liebe und Achtung" sich als Stammbuch zu erkennen giebt. „Die Eingangsverse und das Datum „21. April" – Schwartzens Geburtstag – lehren, für wen das Denkmal bestimmt war, dessen Name in der sonst vollständigen Reihe der Bühnenmitglieder vermißt wird. Nicht er ist unter „A. Schwarz" bei den Versen zu denken:

— — Es reift das Gute, das Große nur langsam,
Aber es reift gewiß zur herrlich erquickenden Ernte

sondern Mad. Schwarz. In alphabetischer Folge ist Seite für Seite mit einem Namen und mit einem meist glücklich gewählten Motto gezeichnet in Bezug auf Schwartzens rühmlich geführte Leitung und den Undank, den er statt des Lohns erworben; überall verräth sich die Absicht, ihm Trost und Muth einzusprechen und innige Freundschaftstreue zu versichern. Gewöhnlich ist es Schiller, von dem die Worte geborgt sind. So liest man:

Ein großes Beispiel wirkt Nacheiferung.

Es liebt die Welt, das Stralende zu schwärzen.

Alles opfert' ich hin.
Eitel war der Erfolg, Haß und Verfolgung der Lohn.

Es ist mein Loos in Deine Hand gegeben.

Von J. G. Jacobi sind dagegen die Reime:

Wir fanden ihn, den hohen Geist,
Der schafft und ordnet, blühen heißt.

Der alte Ströbel sagte bedenklichen Sinnes mit Goethe:

Mein Freund die goldne Zeit ist — ach! vorbei.

Und Fleischer der Hellenist konnte nicht umhin, unter lauter deutsche Sprüche καλὸς κ'αγαθὸς zu setzen.

Verfall und dem Aufhören der Liebe für das Theater nicht vorgebeugt werden. Keine Direktion vermag sich zu erhalten. Da erscheint im Aug. 1813 wieder Schwartz in Königsberg und erwirbt sich als Philipp im „Don Karlos" als Nathan neue und alte Lorbeern. Der Komödienzettel zeigt bald den Gast wieder als Mitglied des Theaters und man erwartet, ihn nächstens auch als Direktor wirken zu sehn. Aber wie groß auch die Noth ist, diejenigen, die gewöhnlich von gutem Geschmack sprechen, weil sie keinen haben, gehen nicht in Schwartzen's Wünsche ein, um nicht dem neuen Schauspielhause eine Ehrenkränkung anzuthun. Gedemüthigt muß er wieder abtreten, um wieder „eine Zierde des Hamburgischen Theaters" zu werden. Man berichtete dort von ihm: „Ausgezeichnet steht Schwartz in älteren Rollen auf einer hohen Stufe der tragischen Kunst; stets besonnen in Rede und Handlung faßt er seinen Dichter immer im innersten Gemüth auf und gewährt nicht allein durch seine eigne Leistungen erfreulichen Genuß, er wirkt auch auf das Spiel der Anderen, welche seine Ruhe — die höchst nothwendige Eigenschaft des Künstlers — an ihn fesselt. Ueberaus trefflich ist sein Moses, Don Valeros, Borotin."

Nach Schröder's Tode ward F. L. Schmidt Haupt des Hamburgischen Theaters, der 1817 Schwartzen's Talent anerkennend ihm einen Antheil an der Direction übergab und ein Drittel des Reingewinnstes bestimmte. Im J. 1828 zog sich Schwartz von der Bühne zurück und, mit der Welt zerfallen, beschloß er in Kummer und unzugänglicher Zurückgezogenheit sein Leben. Sein Sohn, dem er in Königsberg einen Hofmeister gehalten, widmete sich nachmals wohl wider seinen Wunsch dem Theater und spielte auch hieselbst 1822, (er gab den Don Juan und seine Frau den kleinen Matrosen; Rollen, in denen sein Vater und seine Mutter sich ausgezeichnet), erhob sich aber nicht über die Mittelmäßigkeit.

Kühne, dessen eigentlicher Name Joh. Reinhold v. Lenz ist, nimmt die zweite Stelle der Künstler Königsbergs in Anspruch *). Er war in Riga 1778 geboren, der Enkel eines Ge-

*) Sein Leben von Heinr. Meyer in Wolff's Almanach 1846. S. 139.

neral-Superintendenten und der Neffe des Dichters Lenz. Er kam als Knabe nach Königsberg und besuchte hier das altstädtische Gymnasium. Als er nach seinem Geburtsort zurückkehrte, ward er Militär. Bald rief ihn aber die Liebe zur dramatischen Kunst auf die Bühne und sein edler Anstand, sein chevalereskes Wesen eignete ihn vorzüglich für die Rolle, in der er 23 Jahr alt zuerst in Petersburg auftrat, für den Ferdinand in „Kabale und Liebe." Und bis zum Abgang von der Bühne glänzte er besonders, wenn er „sein feines, in den höhern Gesellschaftskreisen gebildetes Benehmen, seine körperliche Gewandtheit und eine heroisch schöne Gestalt" zeigen konnte. Er wird als ein junger feuriger Mann geschildert, als er in Königsberg wirkte, dem er als Bühnen-Mitglied zwischen 1804—1811 angehört. Er tritt zuerst als Stepanof in „Benjowski" auf, gefällt, wird angestellt und nach der Verabschiedung eines gewissen Rousseau, nach der Abreise Schwartzen's 1806, werden die Hauptrollen in Lust- und Schauspielen, besonders in Tragödien, von ihm gegeben und er steigt zum Liebling der Theaterfreunde empor. Er vermählt sich mit Dem. Cassini und seitdem sieht man ihn besonders gern neben diesem Inbegriff des Liebreizes spielen, sie ist Turandot und er Kalaf, sie die Agnes Bernauerin und er Albrecht, sie die Baronin in der „Beichte" und er der Baron. Kühne stellt den Guido im „Julius von Tarent", den Guelpho in den „Zwillingen", den Otto von Wittelsbach, Macbeth (Schwartz: Macduff), Laertes (Schwartz: Hamlet), Fiesco, Mortimer (später Büttner), Don Cesar, Clavigo (auch Beaumarchais), Baron Wiburg in „Stille Wasser sind tief", Major Busch im „Räuschchen." Als Bethmann aus Berlin neben seiner gefeierten Gattin eine Reihe von Tragödien vorführte, zeigte es sich, da jener Rollen von Kühne und Büttner übernahm, wie wenig es der fremde Künstler vermogte, das Verdienst der unsrigen zu schmälern. Der Rezensent B. vergleicht ihn in einzelnen Rollen mit Mattausch und Czechtitzki, denen Kühne den Preis streitig macht. Im J. 1808 verlor ihn Königsberg für immer mit seiner vielleicht noch ausgezeichneteren Frau, da er von seinem Versprechen, nach einer vierteljährigen Kunstreise zurückzukehren, durch ein Schreiben von Steinberg entbunden wurde, denn Schwartz hatte die von jenem nicht zu allgemeiner Zufriedenheit geführte Regie wieder

übernommen. Nach einer Reihe von Gastrollen in Berlin faßt das Künstlerpaar in Hamburg festen Sitz und wie in Königsberg glänzt es hier. Als es nach zwei Jahren eine Anstellung in Breslau annimmt, wurde ihm Folgendes nachgerühmt: „Kühne entschied den Beifall mancher Rolle durch seine bloße Persönlichkeit. Ein denkender Künstler, der Künstelei abhold, berechtigte zu Erwartungen der Zukunft, deren Erfüllung mit jedem Tage sichtbarer ward, belehrte sich selbst und besaß eben so viel Empfänglichkeit als Urtheil für fremde Belehrung *). Kühne, vier Jahre Regisseur in Breslau, kehrte zur Freude Schröder's und Hamburgs nach einem Gastspiel in Leipzig 1814 dorthin zurück und blieb hier, bis er sich vom Bühnenleben trennte 1839. Es wird dem Scheidenden zum Ruhm „Würde, Einsicht, Erziehung, vielseitige Bildung" zugestanden. „Hugo, Yngurd und vorzüglich Macbeth geben ihm den Platz unter den ersten Schauspielern Deutschlands." Nach „des unvergeßlichen Schwartz" Abgang gab er den Oberförster Warberger und er führte auch zuletzt mit Glück komische Rollen aus, wie den Rummelpuff. Während der Zeit besuchte er mehrmals Königsberg auf Besuchsreisen nach seiner Vaterstadt Riga, wo er zuerst 1819, darauf 1820, 1822 und 1823 Gastrollen mit großem Erfolge gab. Bedenkliches Augenleiden bestimmte ihn, wiewohl er sich jugendlich frisch erhalten hatte, den Kreis, in dem er ruhmvolle Anerkennung genossen, zu verlassen, um in seiner Heimat sein Leben zu beschließen. An einer theatralischen Abschiedsfeier, an einem Lorbeerkranz, den Kühne aus Cornets Hand empfing, fehlte es nicht.

Lenz-Kühne hat auch Schau- und Lustspiele, meist aus dem Englischen und Französischen übersetzt, herausgegeben, von denen manche auf verschiedenen Bühnen dargestellt sind. Die schriftstellernden Schauspieler theilen das oft mit den schriftstellernden Damen, daß sie erst dann, wenn sie sich nicht mehr anders zeigen können, auf dem literarischen Markt auftreten. Kühne war beinahe 50 Jahre alt, als er sich als Dichter versuchte.

Heinrich Büttner (Bütner), der eine Reihe von Jahren hindurch als erster Liebhaber in Lust- und Trauerspielen bedeutsam zur Haltung des Ganzen in den Vorstellungen mitwirkte,

*) Meyer Schröder II. I. S. 284.

dachte ernster als Alle über seine Kunst nach und durch einen mit mühsamem Fleiß erworbenen Takt ersetzte er, was seine Mitspieler durch die Begeisterung des Augenblicks errangen. Er mogte eine Rolle noch so oft spielen, so sah man an den Abenden, an denen er nicht auf der Bühne stand, zur bestimmten Stunde die Laden seiner Fenster sich schließen, damit er ungestört seine mimischen und deklamatorischen Uebungen fortsetzte. Zu tadeln war es, daß er bei ängstlicher Beachtung des Schicklichen selbst während des Spiels seinen Unmuth nicht bekämpfen konnte, wenn ihm Widerwärtiges aufstieß. Als ein Stück ausgepfiffen wurde, wendete er sich gegen das Publikum, um es zur Ruhe zu verweisen, er konnte sich eines höhnischen Lächelns nicht erwehren, als dieses sich lebhafter als für ihn, der seine Blütenzeit hinter sich hatte, für Karschin interessirte, und er hielt die kleinen Rollen nicht des Memorirens für werth, die Kotzebue ihm zutheilte. — Ein sprechendes Antlitz, eine angenehme Gestalt, ein biegsames Organ wußte er in wohl überlegtem Spiel zur Geltung zu bringen, wenn auch das Studirte seiner Bewegungen beim ersten Auftreten etwas Kaltes hatten.

Heinr. Aug. Büttner war in Berlin 1782 geboren und wurde 19 Jahre alt Schauspieler und zwar in Breslau. Im Anfange seines Wirkens 1802 und 1803 in Königsberg spielte er sehr verschiedene Rollen: den Franz Moor, den Appiani und den Crispin in den „Schwestern von Prag"*), bis er seinen Beruf erkannte zur Darstellung der jugendlichen Helden, die Schiller als Ideale vorführt: Mortimer, Max, Arnold von Melchthal. Er spielte den Don Manuel, den Julius von Tarent, den Columbus von Klingemann, den Cassio im „Othello." Von seinem Publius im „Regulus" sagt der Rezensent B.: „Reges Leben, echte Größe, römischer Geist sprach aus allen seinen Mienen, allen seinen Bewegungen. Sein treffliches Organ, welches er in Viertheile und Achttheile zu sondern vermag, leistete ihm bedeutende Hülfe. Sein Publius war eine Kunstleistung im höhern, im höchsten Sinne des Wortes." Unendlich gewann die Vorstellung des „Fiesco", als er den Muley Hassan gab, eine Rolle, die früher

*) Die letzte grottesk-komische Rolle, die Büttner übernahm, aber traurig genug ausführte, war der Zeitungsschreiber in Kotzebue's „Esels Schatten."

von einem Intriguantenspieler in gewöhnlicher Weise abgehandelt wurde. Mit der Mäßigung des feinen Anstands gab er den Anton in den „Jägern", den Eduard im „Epigramm", den Lieutenant Stein in den „Klingsbergen" u. s. w. Im J. 1810 trat er auf den Theatern in Berlin, Dresden und Hamburg als Mortimer, Franz Moor, Ferdinand in „Kabale und Liebe" mit Beifall auf. Als ihm der Liebhaber nicht mehr wohl anstand, gefiel er sich in Rollen von markirter Ausprägung. Hier ist Marinelli zu nennen und Sesostris in Klingemann's „Moses." Der Verfasser sagt, er habe bei Schilderung des Charakters an Napoleon gedacht. Demnach konnte ihn wohl keiner besser geben als Büttner, der im „Flußgott Nimen und noch Jemand" als letzterer Außerordentliches leistete. Einen Jubel rief er 1813 durch die Wahrheit der Charakterisirung hervor, denn eine täuschende Aehnlichkeit verband sich mit meisterhaftem Spiel. Als er durch eine lange Rede, er mußte sie in wenigen Stunden aus Kotzebue's noch nasser Handschrift lernen, als „der große Schauspieler Noch Jemand sich empfahl, weil er nach der Einnahme von Paris entschlossen sey, sich nunmehr in Ruhe zu setzen", wurde ihm noch die schwierige Aufgabe gestellt, sich nach erfolgtem Vorruf würdevoll zu benehmen und er löste sie überaus glücklich. Ernst und bestimmt wie Schwartz hing Büttner mit derselben Liebe an Königsberg und wirkte hier in Ehren beinahe ununterbrochen eilf Jahre hindurch. Wie zu Kühne's Zeit konnte er als Tragödienspieler sich zeigen, als Anschütz 1811 Mitglied des Theaters in Königsberg wurde, er spielte in Klingemann's „Gegenkäisern" den Ludwig und jener den Friedrich, er den Max und jener den Wallenstein, er den Karlos und jener den Posa. Wenn Kühne einen lebendigeren Eindruck zurückließ als Büttner, so auch Anschütz. 1813, als es ihm beschieden war, wieder mit Schwartz eine kurze Zeit zusammen zu spielen, seinem aufrichtig verehrten Freunde, legte er als Heldenspieler die letzten rühmlichen Proben ab. Nur die Gefahr des gänzlichen Zusammensturzes konnte Büttnern vermögen, im Oct. 1813 Königsberg zu verlassen. Er schied mit allen, die außerhalb auf eine Anstellung zu rechnen hatten. Als Kotzebue eine Bühne des ersten Ranges herstellen wollte, kam Büttner von Riga, wohin er sich gewandt, zugleich mit dem Ehepaar Feddersen, um an dem neueren Unternehmen

sich zu betheiligen. Kotzebue, der Anfangs von persönlicher Zuneigung sprach, wollte ihm bald nichts weniger als wohl, er gab ihm die unbedeutendsten Rollen, um sich in den Beurtheilungen darüber zu beschweren, daß er nicht mit Liebe spielte, er machte ihm zum Vorwurf in den Text seiner Stücke Unpassendes einzuschwärzen, Büttner wies aber nach, daß die Worte in der Rolle stünden und ebenso in dem gedruckten Buch und klagte: „man wolle ihn moralisch mit Füßen treten." Kotzebue gab das Reich auf und überließ es einem anarchischen Zustande. Büttner blieb mit als einer der letzten älteren Mitglieder und ging im Mai 1816 ab. Er lebte nur noch kurze Zeit und an verschiedenen Orten und soll im Meklenburgischen nicht natürlichen Todes gestorben, sondern ertrunken seyn.

Büttner besaß wissenschaftliche Kenntnisse und gab im Englischen Unterricht. Auch er versuchte sich in dichterischen Arbeiten, aber ohne Glück. Er sprach vorzüglich Verse, namentlich beim Vortrag von Balladen, er besaß ausreichende metrische Kenntnisse, er urtheilte richtig über den Werth der Dramen, darum konnte er aber weder Verse machen, noch ein Trauerspiel schreiben. Seine Beiträge in den Tagesblättern, die in Königsberg von Studenten, wie Weygoldt und Symanski herausgegeben wurden, sind keineswegs löblich und ein Trauerspiel, das er zur Aufführung brachte, versetzte in seiner erschütternden Entscheidung die Versammelten in die heiterste Laune. Dasselbe hieß „der Bund des Todes" (schon im ersten Akt starben zwei Ritter) und das Wort, das zwei Freunde, die sich gegenseitig erstachen, ausstießen: „Stich tiefer!" gelangte zu einer sprichwörtlichen Berühmtheit, so daß der Verfasser es für gerathen hielt, den Tag seines Benefiz zur eignen Verspottung seines schriftstellerischen Schicksals zu wählen, indem er auf „Künstlers Erdenwallen" eine Farce: „der Bund des Todes in 20 Minuten" folgen ließ, bei dem die Namen der drei Spielenden, der Dem. Steinberg, Büttners und Fleischers in griechischer Uebersetzung auf dem Zettel erschienen.

Carl Ludw. Blum*) hatte einnehmende Züge, eine hohe Gestalt, in der sich ein lebensfrohes Element auf den ersten Blick kundgab. Er konnte nicht Sch aussprechen, was sonst störend

*) Nekrolog von Adami in Wolffs Almanach. 1845. S. 112.

genug im musikalischen Vortrag ihm zu Statten kommen mogte. Das Linkische in seinen Bewegungen, das er lange nicht zu beseitigen vermogte, legte er ab, als er es auf der Szene als „Landjunker in der Residenz" von Kotzebue es recht zeigen sollte. Seitdem war sein Spiel frei und ungezwungen und nicht weniger als Sänger ward er in Schauspielen gern gesehn, in denen er in militärischer Tracht schon durch seine Größe imponirte und in denen das Geradeaus seinem Wesen entsprach.

Er wurde in Berlin 1786 geboren und widmete sich frühe der Kunst, wenn nicht der Mimik, so der Malerei und der Musik. Da sein Vater starb, so wählte er, was er auf dem Thalia-Theater als Vergnügen betrachtet, zum Beruf und trat in eine Truppe, die in Erlangen spielte. Als vom Anspachschen Theater kommend, tritt er 1804 zuerst in Königsberg als Ruf d. j. in der „Schachmaschine" auf. Er gab den Hermann in den „Räubern", den Bertrand in der „Fanchon", den Gouverneur im „Don Juan". Steinberg sah ein, daß bei der Zahl beliebterer Schauspieler niemand seinetwegen das Theater besuchte, und nahm daher nur selten seine Kraft in Anspruch, meist nur in Stücken, die ein großes Personal erforderten. Blum nützte ihm dadurch, daß er Decorationen malte, die Chöre einübte und im Chor sang. Besonders interessirte sich für ihn der Musik-Direktor Hiller, unter dessen Leitung er die theoretische Musik erlernte und mit größtem Eifer sich ihr sowohl als der executirenden widmete. Er lernte die Guitarre, das damalige Lieblingsinstrument, und war bald der erste Guitarrenspieler in Königsberg. Als der Hof sich hier befand, gab er der Prinzessin Wilhelm Guitarre-Unterricht. Sein langes, Anstoß gebendes Haar fiel, da man ihm einbildete, daß die Prinzessin zu seiner Verfeinerung ihm einen Friseur geschickt habe, er regelte mehr sein Leben und ließ sich weniger gehn in einer ihm eigenthümlichen Zerstreutheit und einer unstät wüsten Weise wie bisher. Sein Talent schlug durch, als er durch seinen Junker Hans von Birken mit Matz, den Lanz spielte, 1808 Alle höchlich ergötzte und überraschte, so daß Wiederholungen des Lustspiels oft auf einander folgten; als Stepanof in Kotzebue's „Benjowski", als Kosaken-Hetmann in der Weißenthurn „Befreiung von Smolensk" zeichnete er sich darauf nicht minder aus und schwang sich zu einem Liebling des Publikums auf, das seit-

dem Kühnen weniger vermißte. Mit Virtuosität gab er den „Magister Lämmermeier" in Voß' „Künstlers Erdenwallen" (man sagte, er spiele sich selbst vorzüglich) und zur vollen Genüge sein komische Rollen. Neben heiter ansprechenden Charakteren stellte er solche dar, die Wildheit und Bösartigkeit bezeichnen, er spielte den Karl Moor und auch den Franz Moor *), den Cesar in der „Braut von Messina", den Leicester, den Giannettino, den Edmund und den Jago, den Dobroslav in der Weißenthurm „Wald bei Hermannstadt". Gediegenes leistete er aber als Opernsänger und ersetzte Sehring d. j. und Schwartz als Don Juan, Osmin, Figaro in „Figaro's Hochzeit", Masseru, Axur, Osmin, Fürst Blaubart, Florestan in „Richard Löwenherz", Ubaldo in der „Camilla". Ungeachtet des häufigen Auftretens gewann er Zeit zu dichterischen und musikalischen Compositionen. 1809 wurde von ihm ein Singspiel als Intermezzo „die drei Guitarrenspieler" aufgeführt, das in mehrfacher Veränderung **) verschiedene Male über die Bühne ging und in dem sich Weiß, Mosevius und er als Guitarre-Virtuosen hören ließen. Auch Theater-Decorationen malte er noch und als eine Merkwürdigkeit prangt in den Annalen des Theaters ein Singspiel „Karl II. oder die Flucht nach Frankreich", das 1812 aufgeführt wurde, weil Blum dasselbe gedichtet und componirt, die Decoration dazu gemalt hatte und die Hauptrolle spielte und sang. Wie man es Schwartzen und Weißen zu danken hatte, daß Werke der tragischen Muse zur Kenntniß des Publikums kamen, die nur einen kleinen Theil erbauen konnten, so war es Blum, der classische Opernmusiken nach Königsberg verpflanzte, so setzte er 1813 zwei Akte von Glucks „Iphigenia" in Szene. Wie Kühne in Schau- und Trauerspielen mit seiner Frau stets zusammen zu spielen pflegte, so Blum mit Dem. Toscani, die seine Gattin wurde. Als Gastspieler 1810 glückte es ihm in Danzig und in Berlin nicht besonders. Er benachrichtigte davon seine Freunde in Königsberg mit tröstlichem Humor. Unvorhergesehene mißliche Umstände und seine mangelhafte Aussprache trugen wohl vornämlich die Schuld. Er mogte daher, als er 1813 nach seiner Vaterstadt zurückkehrte, nicht

*) An einem Abend spielten den Karl und Franz später in Königsberg Jerrmann sowie Kunst. **) Als „Der Seemann auf festem Lande" 1810 gegeben.

die Bühne betreten, um so weniger, als er mit seinem Bruder Heinrich hätte concurriren müssen, der viele seiner Rollen in Opern und Schauspielen meisterhaft gab. Blum komponirte und dichtete und wurde der deutsche Scribe genannt. Seine Stücke, großentheils freie Uebersetzungen, wurden überall, aber vorzüglich in Berlin, mit größtem Erfolg gegeben, denn er hatte es von Raupach gelernt, die Hauptrollen bestimmten Persönlichkeiten anzupassen, die „Capricciosa", die „Mirandolina" der Charlotte v. Hagn, „Bär und Bassa", „ein Stündchen vor dem Potsdammer Thor" Gernen; „die Schwärmerei nach der Mode" bezeichnete er als ein zeitgemäßes Stück durch den Namen des Pietisten Reckum. Auf allen Theatern erfreuten sich einer günstigen Aufnahme „der Ball zu Ellerbrun", „Erziehungs-Resultate". Ohne die Malerei aufzugeben, war es das musikalische Interesse, das ihn besonders anzog und das ihn nach Italien und Frankreich führte, ihn zwei Jahre in Paris fesselte, fünf in Wien, wo er in nähere Beziehung zu Salieri trat, für dessen Schülerin Milder-Hauptmann er den „Gruß an die Schweiz" componirte. Früher hatte er „Claudine von Villa Bella" gesetzt, die 1810 in Königsberg und in Berlin zur Aufführung kam. Ihm gelang es, was Reichardt versucht hatte, das Vaudeville in Deutschland einzubürgern, vornämlich durch den „Schiffskapitain", von dem Blum in Berlin die 82ste, so wie vom „Bär und Bassa" die 100ste Vorstellung erlebte. 1800 ward Blum k. Hofcomponist, später Director des königstädtschen Theaters und vier Jahre Regisseur der k. Oper. Er vergaß Königsberg nicht, das er 1822 besuchte und hier musikalische Vorstellungen leitete, das er mit dem ansehnlichen Ertrag eines Concerts bedachte zum Besten der durch eine Ueberschwemmung Beschädigten. Gegen das Ende seines Lebens war er beinahe erblindet. Eines Abends sagte er seiner Wirthin, daß er in der Nacht sterben würde, er ereiferte sich, als diese mit Lächeln ihm widersprach, und starb in derselben Nacht 1844.

Weiß wurde wegen seines Genies und seiner Bildung gleich hoch geschätzt, nur durch beides war es ihm möglich, ein bedeutendes Stottern und eine schwere Zunge zu überwinden, so daß der Fehler auf der Bühne entweder ganz verschwand oder wenig störte. Als Sänger und Schauspieler waren Schwartz und

Weiß in Vielseitigkeit und Originalität einander gleich und, da ihr Streben nirgend in einem Punkt zusammenstieß, so ergänzten sie sich in merkwürdiger Weise. Jener sang die ersten Baß-, Weiß die ersten Tenorpartien, jener vergegenwärtigte deutsche Biederkeit, dieser französische Politesse und beide trafen nur darin überein, daß eine große Zahl von Rollen nicht besser gespielt werden konnten, als von ihnen.

Weiß, er hieß F. Greis, wurde 1777 in Straßburg geboren und trat 22 Jahr alt in einer Oper auf. Hier ließ er sich 1802 als Belmont hören und verdunkelte seinen Vorgänger Zeibig dermaaßen, daß dieser bald nicht mehr gesehn wurde, während Mad. Weiß nicht neben den Kunstgenossinnen bestehn konnte *). Der Rezensent B., der von einer seiner Glanzrollen sagt: „Titus wurde vortrefflich gegeben. Er sang mit vieler Kunst und Präzision; Sprache, Aktion, Haltung entsprachen dem Gegenstande: Würde, Kraft und die harmonische Einheit, die den Römer charakterisiren, war die Eigenschaft dieses Titus" bemerkt vom Ritter Bergy im „Fürst Blaubart" folgendes: „der Künstler, den man in Partien, welche Zartheit des Gesanges und der Darstellung fordern, lieb gewinnen muß, gab in diesem innigen Charakter einen neuen Beweis, wie ganz er für Rollen dieser Art geschaffen zu seyn schien, wenn er nicht in höchst komischen Darstellungen Proben einer wahrhaft künstlerischen Verläugnung seiner Individualität ablegte. Nimmer sollte man glauben, daß es eine und dieselbe Person sey, wenn man ihn zwei auf einander folgende Tage, heute im Bergy und morgen im Adam sähe." Er spielte den Tamino, Murney **), den König Richard, den Armand im „Wasserträger" ***) und wenn seine auffallenden Gesichtszüge, sein gewöhnlicher Wuchs auch nicht zu einem Ideal taug-

*) Wiewohl vermählt, machte er Glück bei den Damen, namentlich bei denjenigen, die die Kunst mit ihm verband. Mad. Schwarz und Mad. Hiller erfreuten sich als feindliche Nebenbuhlerinnen seiner Gunst.

**) Diese Rolle gab Weiß 1799 schon in Salzburg. Theater-Kalender 1800. S. 289.

***) In der letzten Rolle war ihm im ersten Gespräch das „unbequem" nicht mundgerecht und, obwohl es niemand ihm verargt haben würde, wenn er es mit einem anderen Wort vertauscht hätte, so capricionirte er sich darauf, es hervorzuquälen, zum Vergnügen seiner auf den Moment harrenden Freunde.

ten, so merkte man doch nichts von den frappanten Portraits, die er als Don Ranudo lieferte, der mit wohlgemessener Grandezza das Brot des Bauern verschlingt, als Riccaut, der „in quecksilbrigter Beweglichkeit" radbrecht, als Kalb in „Kabale und Liebe", der in höfischer Bornirtheit sich brüstet, als Rath Brand im „Räuschchen", der in närrischer Liebenswürdigkeit herumscharwenzelt, als Adam im „Dorfbarbier", der in keckem Humor „Herr Lux!" ruft, um seinen Herrn zu haranguiren. Wer Weiß in solchen Rollen sah, dem ist er unvergeßlich und bei Erwähnung des Namens sieht man den eifrigen Adam mit Delicatesse an dem am Nagel befestigten Riemen seine Scheermesser schleifen, man vergegenwärtigt sich die Szene, als Brändchen, der den Schönheitsapfel zu gleichen Theilen zwei Begünstigten zierlichst spendet *). — „Das Burgverließ", „das Vehmgericht" und allerlei Ritterstücke waren damals wohl bekannt, Weiß fand aber in ihnen nichts von jener Romantik, die ihr schimmerndes Helldunkel von Dresden aus verbreitete und die mit seinen ernsten, der spanischen Literatur gewidmeten Studien zusammenstimmte, denn durch die katholische Schönthuerei der Romantiker ward eine Befreundung mit dem Spanischen herbeigeführt. In der Zeitschrift „Vesta" rühren die Proben einer neuen Uebersetzung des Don Quixote von Weiß her, in welchen er sich im Verständniß über seine Vorgänger erhebt, denen er in beigefügten Anmerkungen Ungehöriges und Irrthümliches nachweist **). Weiß veranlaßte wohl 1813 die Aufführung

*) „Wilhelmine (Mad. Kühne). Sieg oder Tod! Für wen erklären Sie sich? Hier sind zwei junge allerliebste Mädchen. Brand. Wie fein die Kriegslist ersonnen ist! Ja wenn's Brändchen nicht wäre. Hier meine Schönen! Sehen Sie dies allerliebste Aepfelchen! Brändchen, ein zweiter Paris, ertheilt ihn der Schönsten. Wilhelmine Den Apfel! Sophie (Dem. Bessel d. j.). O, ich lege mich aufs Bitten. Brand. Brändchen wird sich herauswickeln, sorgt für Brändchen nicht. (Den Apfel zerschneidend). So meine Damen zieht sich das schlaue Brändchen aus der Affaire." — Wenn auch weniger bedeutend, so doch höchst ergötzlich war sein Schnaps in den „beiden Billets", sein Chevalier Chemise in den „Schwestern von Prag."

**) Einleitungsweise sagt er: „Bertuch wollte ein Buch zum Todtlachen übersetzen und eine Ergötzlichkeit für die Verdauungsstunde liefern. Sein Don Quixote ist ein gewöhnlicher Narr, alle von Cervantes so meisterhaft gezeichneten und trefflich gehaltenen Charaktere sind unter seinen Händen flach und verunstaltet worden. Tieck hat das große Verdienst, zuerst die Bahn gebrochen zu

von Werner's „Weihe der Kraft“ ohne Beseitigung der mysteriösen Szenen, die spanisch genug klingen.

Als Komponist zeigte sich Weiß durch das Liederspiel: „der Bernsteinfischer“, welches „voll angenehmer Melodien“ 1810, und durch eine Fortsetzung des Dorfbarbiers: „Adam auf der Wanderschaft“ (der Text von Carnier), welche 1808 dargestellt wurde.

Ohne die Lust oder die Fähigkeit zu besitzen, die zerrütteten Theater-Verhältnisse zu regeln, ließ er sich dennoch überreden, nach dem Directorat der Hendel-Schütz als der größte Liebling des Publikums, zusammen mit dem pedantisch ordentlichen Fleischer, am 1. Jan. 1812 versuchsweise das wankende Kunstinstitut leitend zu stützen. Fleischer muß im Nov. zurücktreten und mit ihm verschwindet alle Möglichkeit der Rettung. Vermögende Freunde einzelner Theater-Mitglieder, der Dr. Eichmann und der Mäkler Castell sind von Zeit zu Zeit großmüthige Mäcene des Directors. Er versuchte es, die Schaulust zu erregen, sey es, wodurch es sey. In einer geschmacklosen Burleske von Kotzebue spielt er die Cleopatra neben Blum „8—9 Jahre alt“ neben Beinhöfer, der „ein junges hübsches Kammermädchen“ darstellt und in einer noch abscheulicheren Burleske „Noch Jemand in seiner Residenz“ verurtheilt er Büttnern zu spielen.

Es stand zu befürchten, daß auch Weißens künstlerische Leistungen in Verruf kommen würden und er nahm den Zeitpunkt wahr, mit Ehren abzutreten, im Vertrauen auf seine wissenschaftliche Befähigung und ernste Lernbegierde. Vielleicht durch den genannten Eichmann darauf geführt, der auch erst in späteren Jahren das medizinische Studium ergriffen, beschloß er, das Studenten-Examen zu machen und medizinische Vorlesungen zu hören

haben. Er umfaßte den Geist des Werkes in der Totalität, aber leider gab er ihn im Einzelnen nicht wieder. Er scheint vorzüglich bei den ersten Bänden des Spanischen noch nicht mächtig genug gewesen zu seyn, daher die häufigen Unrichtigkeiten. Statt auf Tiecks eingeschlagenem Wege fortzugehn und seine Fehler glücklich zu vermeiden, führte Soltau die Leser seiner Uebersetzung um ein halbes Jahrhundert zurück. Ohne die leiseste Ahnung vom Geiste des Originals giebt er bloß den materiellen Sinn der Worte.“ Weiß hätte vom Buchhändler Nicolovius erfahren können, daß Soltau's Uebersetzung sich in seinen Händen befand, bevor die von Tieck erschienen war.

zur Erringung der Doctorwürde. Nicht war er im Stande, sogleich das Theater zu verlassen, und während er noch als Dorfbarbier glänzte*), mischte er sich als Aesculaps demüthiger Jünger in die Zahl der Studirenden. Er hatte die Kraft, das ernst Beschlossene ernst durchzuführen. Er ward als Arzt bestätigt und am Rhein als Regimentsarzt angestellt.

Greis, wie er nun genannt wurde, sollte kein Greis werden, nicht einmal ein höheres Alter erreichen. Nach einer überstandenen langen Krankheit konnte er sich nicht mehr erholen. Er mußte die Stelle als Regimentsarzt aufgeben und zog nach Berlin. Hier starb er, dem seine zweite Gattin, die verwittwete Hiller und ein Königsberger, der Schauspieler Loyal, die treuste Pflege widmeten, während eines mühseligen Krankenlagers.

Emter mit der unverwüstlichen, schönen Tenorstimme konnte nicht (dem technischen Ausdruck nach) für einen Spieltenor gelten, wenn sich dies auch aus einer langjährigen Uebung, aus Rollen wie Ottavio und Rocca, die er gab, gefolgert werden dürfte. Die kleine, unbehülfliche Gestalt wollte sich nicht zu nothdürftiger Beweglichkeit, die unangenehme Sprache sich nicht zu leidlicher Declamation verstehn, denn die glockenreine Stimme bewegte und tönte zum Herzen und trug den Ausdruck in sich. Wenn in „Richard Löwenherz" diesen Weiß und Emter den Blondel sang, so herrschte in der rührend ergreifenden Erkennungsszene eine Ruhe und gespannte Aufmerksamkeit in allen Theilen des Theaters, daß der leiseste Ton in der Brust jedes Zuhörers wiedertönte. Emter hatte im „Don Juan" den Ottavio noch unter dem frühern Namen Gonsalvo gesungen, die Rolle gab er bei seinem ersten Auftreten und behielt sie beinahe bis zum Ende seiner Künstlerlaufbahn, obgleich Weiß für ihn eintreten konnte, den Rocca im „un-

*) Mit Glück praktisirte er als solcher einst auch am offenen Grabe. In früherer Zeit war es nicht ungewöhnlich, daß die Sänger der Bühne bei feierlichen Bestattungen gewonnen wurden, einen Grabgesang anzustimmen. Zu dem Ende hatten sie sich an einem Tage im Winter auf dem Kirchhof versammelt und harrten bei entsetzlicher Kälte lange vergeblich auf den Leichenzug. Die Damen erklärten, daß sie keinen Ton hervorzubringen im Stande seyn würden. Da rief Weiß im Jargon des Dorfbarbiers: „Se bringen's Cadaver!" und brachte eine wohlthätige Erregung zuwege, so daß die Sängerinnen ihm nicht genug danken konnten, ihnen wieder zur Stimme verholfen zu haben.



terbrochenen Opferfest" erhielt er 1815 von der Direction zurück, da sie erfuhr, daß sie durch Einstellung gewandterer Künstler, den Musikfreunden nicht genügte. — Emter, 1773 in Berlin geboren, war wie Streber beim Militär gewesen, von dem er als Bombardeur abging. Mit einem gewissen Fleischmann gab er 1801 in Königsberg ein Conzert und trat 1802 zuerst in der Oper auf; seitdem half er ohne Studium den Beifall mancher Composition mit erringen, zuletzt sang er viel im Chor. 1815 verließ er die Bühne und da er schon vorher, ohne auf seine Stimme Rücksicht zu nehmen, das Bier liebte, wurde er Gastwirth in Königsberg. Im J. 1820 ist er wieder bei Hüray angestellt und singt „kleine Partien in der Oper." Er starb in Littauen.

Carnier, der schon unter den dramatischen Schriftstellern aufgeführt ist, schrieb nach einem Goetheschen Ausdruck für das unsichtbare Theater, nämlich nicht für die Darstellung Berechnetes, aber auch solches, was nur zur öffentlichen Declamation und nicht zum Lesen geeignet ist, nämlich Festspiele und Prologe. Carnier war das, was Grüner gewesen, mit dem er kurze Zeit in Hamburg zusammen gespielt hatte und mit dem er auch im Rollenfach übereinstimmte. Er schrieb in Königsberg auf Veranlassung seiner Freunde Ströbel, Steinberg, Dorn u. s. w. sein Leben und nannte es „eine romantische Erzählung" *), denn der Schreiber war mit dem Glück zerfallen, er hatte Trübes in Liebesverhältnissen erfahren, Wunderbares im bunten Lauf der Ereignisse erlebt, das erste Buch, das er gelesen, war Cochems Heiligen-Legenden, er war klösterlich erzogen, von einem Exjesuiten unterrichtet und er reiht sich gern den Schriftstellern an, die das mittelalterlich Wundergläubige zum Grund ihrer Poesien wählen. Neben den Ritterkämpfen am heiligen Grabe zogen ihn auch die in Preußen an und er dichtete ein Drama „Herkus Monte", das mit Musik von Hiller 1810 aufgeführt wurde. Eine treffliche Ballade von ihm „Hans Polenz" ist zur weiteren Kenntniß gebracht **). Carnier ward der Freund Werner's, den er seinen Lehrer nennt und mit dem er es mitfühlte, daß Glaube, Liebe

*) Meine Pilgerfahrt durch's Weltgetümmel Breslau 1802. Dem ersten Bändchen ist kein zweites gefolgt.

**) Sie war zuerst in einem Jahrbuch „Hertha" gedruckt.

und Kunst eines seyen („er schwelgte in den mannichfachen Schönheiten der Söhne des Thals"), v. Schenkendorf's, von dem er ein Gedicht ins Lateinische als Gedicht übertrug und dadurch der beabsichtigten Täuschung Vorschub gab *), jener habe ein lateinisches Original nur bearbeitet. Als Schauspieler fand er bei seinem ersten Auftreten in Danzig keinen, und später ungeachtet aller Anstrengung keinen ungetheilten Beifall. Er besaß durchaus nichts Ansprechendes in Gesichtszügen, Gestalt und Sprache und sein scharf geschnittenes Profil eignete sich nur zur Darstellung von komischen und zurückstoßenden Charakteren.

Xaver Franz Carnier war der Sohn eines Seiden-Fabrikanten in Mainz und wurde 1766 geboren. Er kam als Knabe nach Frankenthal, dann nach Heidelberg. Sein Vater wurde wegen einer Majestätsbeleidigung, sein Onkel wegen eines Cassendefekts bestraft. Obwohl er an Heidelberg stets mit großer Liebe hing, so entschloß er sich doch, sich einer wandernden Schauspielertruppe anzuschließen, um in der Welt umherzuziehn. Dem Kurfürsten C. T. A. M. Freih. v. Dalberg widmete er sein größeres dramatisches Gedicht, da er dem Hause Dalberg manche Wohlthat verdankte und in seinem hohen Bruder den Wiederhersteller des deutschen Theaters verehrte; die Bühne in Manheim hatte einen tiefen Eindruck in ihm zurückgelassen. Mit der Bernerschen Truppe wanderte er von Ort zu Ort, er ward ausgepfiffen und aus dem Glanz der Lampenwelt in den Souffleurkasten verwiesen, voll Reue trennte er sich von der Schauspielkunst, um bald darauf mit desto größerer Leidenschaft ihr zu leben, in Wien gewann er Brockmann's Vertrauen und dieser vermittelte seine Anstellung am Hamburger Theater, wo er zwischen 1787 und 1789 spielte. Seit dem J. 1797 ist er Mitglied der Schuchischen Gesellschaft, um Roose zu ersetzen, er giebt den Schwätzer im Goldonischen Lustspiel und den Karl Moor. In Kotzebue's Posse „die Unglücklichen" schiebt er einen neuen Charakter ein, einen Philosophen Emanuel. (Ist Kant schon bei seinem Leben auf die Bühne gebracht?) In desselben Verfassers Satire auf die

*) Gebet bei der Gefangenschaft des Papstes erschien 1810 in einer Wochenschrift in Königsberg als Uebersetzung einer alten Kirchenhymne mit dem Text von Carnier." Schenkendorf's Gedichte. 1815. S. 3.

romantische Dichterschule: „der hyperboreische Esel" muß er die Hauptrolle — sie ist „wörterlich aus den bekannten und berühmten Schriften der Herrn Gebrüder Schlegel gezogen" — übernehmen. Es war gewiß ein Mißgriff, wenn er den Karl Moor, den Paul Werner gab, da ihm Franz Moor, Marinelli, Lasarra in der „Johanna von Montfaucon", besser gelangen, ebenso tragische und komische Zerrbilder wie in Kotzebue's „Noth ohne Sorgen und Sorgen ohne Noth", der Magister Schnudrian, in den „beiden Billets", Schnaps und im Singspiel dem „Faßbinder", obgleich er nichts von Musik verstand, der Trunkenbold Sepp, in den „deutschen Kleinstädtern", der Poet Sperling. Ein Zu-Hause-seyn auf der Bühne wird ihm zugestanden, das Verdienstliche mancher Rolle, doch gab er keine so ausgezeichnet, daß nicht der eine oder der andre Kollege ihn hätte übertreffen können. Wenn nicht als Schauspieler, so konnte er auch in Directorial-Angelegenheiten seinem vertrauungsvollen Gönner Steinberg nicht das leisten, was Schwartz gekonnt. Er nützte ihm, der auf seine künstlerische Einsicht wohl zu viel gab, vorzüglich durch seine Feder, indem er als Theater-Dichter Prologe lieferte und in Zeitschriften irrige Ansichten, die sich über das Theater in Königsberg verbreiteten, berichtigte und die Verhältnisse so günstig wie möglich für Steinberg darzustellen suchte. Carnier's dramatische Gelegenheitsgedichte sind sehr gewöhnlicher Natur und das ihm gezollte Lob, daß er darin „weit über unserm Herklots" stehe, ist wohl unverdient schmeichelhaft.

So lange wurde nur durch einen Prolog der Geburtstag des Königs gefeiert, jetzt, da Louise auf Preußens Thron beseligte, auch der der Königin. Carnier — sein Ideal, für das er als Jüngling andachtsvoll geglüht, so sagt er in der Lebensbeschreibung, „wiederholte die Natur nur einmal noch in Louisen, der Königin von Preußen" — verfaßte zwei idyllisch gehaltene Vorspiele, die am 10. März 1801 und 1802 dargestellt und mit einer Widmung an die Gefeierte gedruckt wurden*). Eine Verlobung, dies ist der Inhalt der ersten allegorischen (?) Szene, wird von einer guten Mutter (Mad. Irmisch) zwischen Glücklichen an einem

*) „Wohlwollen und die Jahresfeier der Verlobung, zwei Vorspiele" u. s. w.

Tage des Glückes geschlossen, nämlich am Werbetag der Königin. Jene sagt:

Der besten Fürstin Ehe sey das Muster!
— — Sey deinem Gatten, was
Louise Friedrich Wilhelm ist.

Die Jahresfeier der Verlobung wird noch erhöht durch die Versöhnung mit einem entfremdeten Vater.

Louise wurde
Nicht Königin, weil sie geboren war,
Der Weiber Königin zu seyn. Sie wurde
Weil Sie der Weiber erstes war, allein
Des ersten Mannes Weib.
— — Die Mutterzärtlichkeit
Wohnt auf dem Thron und breitet schön sich aus,
Treu, unerschüttert, fest.
O daß in Preußens Kön'gen, Königinnen
Die spätste Nachwelt wiederholet einst
Louisen, Friedrich Wilhelm sähe!

Mit einem Prolog von ihm: „die Erstlingsgabe" ward das neue Schauspielhaus am 29. April 1808 eingeweiht. Der Repräsentant des Trauerspiels (Kühne) freut sich des prächtigen Baues und will von ihm allein Besitz nehmen. Als Gegner treten auf der Repräsentant des Lustspiels (Carnier) und die Operette (Dem. Sehring). Das Vergnügen (Mad. Kühne) soll den Streit entscheiden. Die Anrede an dasselbe: „Du bist die Seele unsrer Spiele" machte einen um so günstigeren Eindruck, als die Darstellerin des Vergnügens der entschiedene Liebling des Publikums war. Sie errichtet zwischen den Streitenden einen innigen Bund der Freundschaft. — „Die Weihe" ist der Name des Prologs *) zur Eröffnung des neuesten Schauspielhauses 9. Dez. 1809, der hymnenartig abgefaßt, mit einer musikalischen Composition versehn, vor den Augen der Zuschauer unter Donnerschlä-

*) Er ist 1809 gedruckt erschienen, von dem Verfasser Carnier und dem Tonsetzer Dorn, dem Erbauer Müller und dem Führer des Schauspiels Schwartz gewidmet.

gen aus Trümmern den Tempel emporsteigen läßt; und es bekundet sich die Kraft, die

aus Großem Größ'res schafft,
Aus Trümmern wird der Tempel sich erheben
Und aus Verwesung ein erneutes Leben.
Es war Nacht, es wird Licht!

Wie viel Carnier auch an seinen Freunden in Königsberg besaß, besonders an Friedrich Dorn, der Kunst und biedern Sinn gleich hoch schätzte, so war jener doch mit seinem Aufenthalt nicht zufrieden, seitdem ihm an einem Abende, als er nach sonst üblicher Art die Vorstellung des folgenden Tages anzeigte, ein Pereat gebracht wurde. Im Interesse Steinberg's, nicht lange vor dessen Tode, reiste er im Nov. 1810 mit einer Zahl von Schauspielern Federsen, Mad. Schwarz u. s. w. nach Elbing, um hier eine Reihe von Vorstellungen zu leiten; in der öffentlichen Anzeige beruft er sich auf den Beifall, der ihm für sein Spiel vor 10 Jahren zu Theil geworden. Als Carnier auf seinen Kunstzügen den Tod seines Chefs erfuhr, so sah er sich ohne Halt und kehrte nicht mehr zurück. — Er war zweimal vermählt mit Schauspielerinnen, die beide nicht bedeutend waren. Der Name der letztern kömmt noch 1818 auf den Comödienzetteln vor.

Lanz stammte aus einer Schauspieler-Familie und erzog Schauspieler in der eignen. Er war in Rollen, die eine liebenswürdig ungeschniegelte Natur, naive Treuherzigkeit und sorglose Einfalt darstellten, zu Schwartzens Zeit unerreichbar als Sänger und Schauspieler. Ihm gelang es, sein lispelndes Organ mit den Nasenlauten in der Art zu beherrschen, daß er in späteren Jahren die Intriguanten genügend gab und in Folge einer nicht gewöhnlichen Begabung und feiner Beobachtung nicht ohne Glück Rollen übernehmen konnte, die seiner Persönlichkeit und seiner kleinen schwächlichen Gestalt ganz fern lagen.

In Hamburg spielte ein Ehepaar Lanz um 1770, in Berlin war ein Lanz Balletmeister, als daselbst Wilhelm Lanz 1782 geboren wurde, dessen Vater Inspektor der kön. Schauspielhäuser und dessen Mutter Tänzerin war *). Er spielte Kinderrollen

*) In einer Einladung zu Lanzens Jubiläum durch die Hartungsche Zei-

unter Iffland's Direction. Von der Breslauer Bühne kam er 1802 nach Königsberg und verbreitete hier durch Darstellung von Dümmlingen und Naturburschen allgemeinstes Vergnügen. Er spielte den Plumper in Jünger-Centlive's „Er mengt sich in Alles", als Antrittsrolle, den Sperling in den „deutschen Kleinstädtern", den Just; seine Kraft verkennend oder zur Aushülfe sich anbietend, gab er Anfangs den „Hermann" in den „Räubern" und im Axur die Titelrolle, aber das Publikum fand erst Geschmack an seinen Leistungen, da er als Heinrich in Treitschke-Holbergs „Zinngießer" und als Crispin in den „Schwestern von Prag" auftrat. Die letzte Operette, 14 Mal geht sie im ersten Jahr über die Breter, wurde durch ihn eines der ersten Kassenstücke und so wenig, als sein Vorgänger Zeibig, konnten ihm Büttner, Weiß, Pauly u. a. den Preis als jovialer Schneidergeselle streitig machen. Diejenigen, die vor der ersten Aufführung einen Protest erhoben und es dahin gebracht hatten, daß das im Aug. 1802 als zum ersten Mal angezeigte Singspiel nicht gegeben werden konnte, nämlich die vom Schneidergewerk, waren es, die versöhnt und höchlich ergötzt durch Lanzens harmlos gemüthliches Spiel ihm den lautesten Beifall zuklatschten **). Als Heinrich wurde er nicht von Mosevius und als Hurlebusch in Kotzebue's „Wirrwar" nicht von Angely übertroffen, gegen dessen Spiel der Verfasser selbst, obwohl sein größter Beschützer, sich tadelnd erklärte. Als Groteskspieler füllte Lanz das neue Schauspielhaus seit 1810 als Rochus Pumpernickel durch das köstliche Original, das er in dem musikalischen

tung sind frappante Angaben enthalten, die auf seinen Mittheilungen beruhen werden, aber dennoch nicht ganz verläßlich zu seyn scheinen. So soll Lanz mit Fleck in Danzig oder Königsberg zusammengespielt haben, Fleck ist aber weder dort noch hier gewesen. Hier heißt es: „Seine Mutter, eine berühmte Tänzerin (nicht Agathe geb. Ominger?) gebar ihn während eines Tanzes in dem Berliner Schauspielhause am Abend des 4. Nov. 1782." Also ist die Nachricht in Bertram's Litt. u. Th. Zeit. 1778. S. 578: Am 25. Apr. 1778 „wurde Medeas jüngster Sohn durch den kleinen Lanz, ein Kind von 4 Jahren, besetzt, welcher mit dieser Rolle seine theatralische Laufbahn eröffnete", nicht auf ihn zu beziehn?

**) In Hamburg wurden „die Schwestern von Prag" ausgepocht. Nach der Wiederholung wurde die Schneiderinnung klagbar und der Magistrat untersagte 1800 die weitere Ausführung. Rhode S. 278.

Quodlibet zur Schau stellte. — Lanz vermählte sich mit Josephine Wolschowski und wurde der Schwager von Schwartz. Die Partei, die dem großen Schauspielhause zu Liebe sich gegen Schwartz erklärte, feindete auch die Wolschowskische Familie an und so wurde Lanzens Stelle in Königsberg unsicher. Er muß in unpassenden Rollen sich zeigen und wird von der Hendel-Schütz verabschiedet. Im Jan. 1812 tritt er als Gast auf und bald wieder in die Reihe der alten Collegen. Unter Kotzebue's Direction sieht er sich durch Angely verdrängt. Er giebt die Kunst auf und versucht sein Glück als Gastwirth. Gegen Ende des Jahres 1815 ist er wieder auf der Bühne und giebt den Heinrich und den Crispin, allein er senkt den Jocusstab und zeigt dem Publikum, daß ihm auch der Ernst nicht fremde sey. Wie Schröder, nachdem er füher den Truffaldino in dem „Diener zweier Herrn" gespielt, später als Marinelli erscheint, so geht auch er von den komischen zu den Intriguanten-Rollen über und verschafft sich als Wurm volle Anerkennung, er spielt den Robert im „Fridolin", den Castellan im „Majorat." Er wird aber wieder für entbehrlich gehalten. Im Jan. 1816 giebt er Gastrollen hieselbst. Seit Aug. 1817 ist er Mitglied des Theaters in Danzig unter Hüray's Leitung und wirkt hier in den Gastvorstellungen Ludwig Devrient's mit, zugleich mit seiner Gattin und ältesten Tochter. Mit Hüray kommt Lanz 1819 nach Königsberg zurück (jetzt spielt er einmal den Franz Moor) und harrt hier unter häufig wechselnden Verhältnissen, nachdem der Senior Ströbel das letzte Mal die Breterwelt betreten hatte, als der „Allergetreuste" mühsame Jahre aus. Er zeigt sich nun in jeder Maske als Kant, Napoleon, Voltaire, Haydn u. s. w., bald als Komiker, bald als Tragiker und muß bisweilen noch die Rollen spielen, die ihm nur in jugendlicherem Alter gelingen konnten. In manchem Stück übertraf er sich jetzt noch selbst und entwickelte eine Kraft, die dem älteren Theaterbesucher noch das Bild früherer, gediegener Darstellungen zurückrief, so die Hauptrolle in den „Lichtensteinern", einer gern gesehenen, von Bahrdt 1834 herausgegebenen Tragödie. Aber wieviel er auch zu leiden hat, die Zeit der Entbehrung und des Elends drückt ihn erst, als er, vom Director Hübsch entlassen, nicht mehr länger dienen und selbst den Herrn machen will. Mit einer Gesellschaft von 16—18 Personen

reiste er in den kleinen Städten des östlichen Preußens umher. Er selbst gab komische Alte und Intriguanten brav, ihm zur Seite standen zwei Schwiegersöhne, die weniger als die vier Töchter leisteten, die von kleiner Soubrettengestalt einander zum Verwechseln ähnlich sahen. In Neufahrwasser spielte er 1838 in einer Scheune. — Das Ländliche gefällt aber dem Veteranen in anderer Weise besser und er lebt jetzt nicht weit von Königsberg bei seinem Sohn, einem Oekonomen, und freut sich der Ruhe. Nur noch zweimal seitdem 1850 und 1851 rief es ihn auf die sonst heimischen Breter, um den Tag zu feiern, da er vor 50 Jahren bei der Bühne angestellt war und um seiner gastirenden Tochter einen Liebesdienst zu erweisen.

Lanz, der leicht von mehr Erfahrungen und Erlebnissen weiß als Schauspieler, die die Geschichte einer Reise durch die Welt neben ihren künstlerischen Abenteuern vortragen können, hat sich bei den Kunstfreunden ein dankbares Andenken gestiftet. Er ist Allen werth, die ihm in bühnischen oder geselligen Verhältnissen nahe standen, der gern mit dem Frohen froh war und mit dem Trauernden herzliches Mitleid empfand *). Wenn er auch manchmal sich im Memoriren eine Nachläßigkeit zu Schulden kommen ließ, manchmal das Publikum um Verzeihung zu bitten hatte mit Recht oder Unrecht — er erregte Mißfallen dadurch, daß er als Kant in Schall's „Knopf am Flauschrock" auftrat, dadurch daß er als der Bösewicht in Castelli's Drama: „Die Waise aus Genf" eine geliehene Studentenmütze mit dem Albertus-Zeichen trug, dadurch daß er für Hübsch eine erste Sängerin besorgte, die nicht singen konnte — so lieferte sein Künstler-Jubiläum am 6. März 1850 den Beweis, daß man sich gern des alten biedern Künstlers erinnerte. Er gab zwei Rollen, in denen man ihn in Königsberg noch nicht gesehn hatte, den Kaufmann Busch und den Lorenz Kindlein in Kotzebue's „armen Poeten". Als letzterer stach er vortheilhaft von den Mitspielenden ab und

*) Im Blutgericht, einem Weinhause in Königsberg, verkehrte er in guten Zeiten gern. Als er 1820 mit W. Ludewig den bei Tilsit sich erhebenden Rombinus bestiegen, erinnerte er sich des frohen Kreises und in einem launigen Brief mit Beifügung eines Stücks des gesprengten Opfersteins, das eine Madonna darstellen sollte, ermahnte er die getreuen Blutbrüder, insbesondere seinen Freund Dlbowski, an Wunder zu glauben und sich zu bekehren.

that noch deutlich dar, daß er Schwartzens Schüler gewesen; in der langen vorzutragenden Lebensgeschichte gab sich das Frische und Gehaltene des Wahren zu erkennen, fern von allem Schleppenden, wogegen man jetzt aus Furcht vor dem Letzteren ein Darüber-Hinhuschen wahrnimmt, als wenn man nur ins Theater ginge, um die Fabel des Stücks mit nach Hause zu nehmen. Zuletzt stellte er in Isouard's „Aschenbrödel" den Montesiascone dar, als seine Tochter Mad. Agathe Geißler aus Riga die Titelrolle spielte *).

Fleischer, Schauspieler und Sänger, hatte wahrscheinlich das mit Lanz gemein, daß er unter seinen ältern Verwandten Schauspieler zählte. Schröder erzählt, daß er 1800 in Braunschweig seinen 78jährigen Freund Fleischer besucht habe, dessen verheiratheter Enkel sich in der Fallerschen Truppe befand, welche vornämlich in Nürnberg spielte **). Unter dem letzteren haben wir unseren Fleischer zu verstehn. Carnier war der Lateiner im Künstlerbunde, Fleischer der Grieche. Da er es nicht verhehlte, daß er die griechischen Classiker in der Ursprache lesen konnte, da er jungen Leuten Vorträge über Aesthetik hielt, da er in den Alten, die er gewöhnlich spielte, eine pedantische Abgemessenheit zeigte, so nannte man ihn den Schulmeister. In allerlei Theaterschriften findet man von ihm wenig bedeutende Aufsätze in Prosa und in Versen, zuerst im Reichardtschen Theater-Kalender für 1800. Ein einaktiges Lustspiel „Domestikenstreiche" schrieb er für Schießler's „Original-Theater". Prag 1829. Mit Carnier wollte er zusammen eine Zeitschrift: „der Spiegel" in Königsberg herausgeben.

Karl Friedr. Wilh. Fleischer **) zu Braunschweig 1777 geboren, betrat, nachdem er bereits 5 Jahre sich der Schauspielkunst gewidmet, 1802 zuerst die Bühne in Königsberg, zugleich mit seiner Gattin, deren Namen aber bald vom Komödienzettel

*) Die Erinnerung an sie ist unzertrennlich von der an die ersten Vorstellungen des „Freischütz". Nach Dem. Toscani gab die Aschenbrödel niemand mit so großem Beifall und 1851 in noch so jugendlicher Lebendigkeit, daß sie die 27 Jahre hinwegscherzte, die zwischen ihrer ersten Darstellung und dieser lagen.

**) Meyer-Schröder II. 1 S. 179. 180.

erschwindet *). Er tritt in Opern auf, als Marquis in „Fürst Blaubart", als Martin in der „Fanchon". In Trauerspielen erscheint er selten, im „Hamlet" ist er der Oldenholm (Polonius), in der „Maria Stuart" der Paulet. Selten gab er Hauptrollen, wie den Verrina und den Moses in Klingemann's Tragödie gl. N. in Lustspielen dagegen wird seine Kraft häufig verwandt, neben gewöhnlichen Alten giebt er in der „Minna von Barnhelm" den Wirth, im „Räuschchen" den Doctor Wunderlich. Seine Väter erhalten einen immer mehr und mehr ermüdend stereotypischen Charakter. Als der Hof 1807 nach Memel sich begiebt, gehört er mit Ludewig (Nelkenbusch) und Federsen zu der Abzweigung des königsbergschen Theaters, die dort Vorstellungen veranstaltet. Er ist Dirigent, als sie 1808 in Libau ihr Glück versucht. Als die Hendel-Schütz im Dez. 1811 die Direction niederlegt, verwalten sie provisorisch Fleischer und Weiß, die seit dem Jan. 1812 sich als Directoren unterzeichnen. Fleischer hob sein Verdienst in einer anonymen Theater-Recension gegen das der Collegen hervor, die mit griechischen Buchstaben geschrieben, von dem Redacteur eines Flugblattes in deutsche Schrift umgesetzt wurde. Nicht die Handschrift, aber der Redacteur wurde an Fleischer zum Verräther, der durch sie „sein Todesurtheil" geschrieben hatte und zugleich die Bühne und Königsberg verließ. Er ging nach Riga, hier war er 1814 Regisseur des Theaters, darauf nach Petersburg, wo er bis 1818 an der Hofbühne wirkte. Er kehrte nach Riga zurück und, da er gern wissenschaftlichen Unterricht gab, so entschloß sich der Künstler Schulmann zu werden. Er starb, geachtet von seinen Mitbürgern, als eines der ersten Opfer der Cholera.

Beinhöfer (Beinhöver) spielte auch Alte und war, ohne Fleischer's Bildung zu besitzen, bedeutender, so daß er in einzelnen Rollen als ausgezeichnet galt. Er setzte in Danzig und Königsberg Cherubini's „Wasserträger" und Heibl's „Tyroler Wastel" in Szene und, so lange er den Michele und den Wastel gab, erhielten sie sich mit als die beliebtesten Opern auf dem Repertoir. Sein Streben, anstatt mitzuspielen, das Spiel zu leiten

*) 1809 trägt seine Tochter in einem Deklamatorium „das Blümchen Wunderhold" vor.

und als Director sich zu zeigen, zog ihm wiederholt bittere Erfahrungen zu und für Lohn schmählichen Undank. —

Karl Beinhöfer soll, wie Wolschowski, mit dem er aus dem Östreichschen gebürtig war, Klostergeißlicher gewesen seyn. Nachdem er ein Jahr in Altona unter Dr. Albrecht's Direction Regisseur gewesen, kam er nach Königsberg 1802. Wenn er Anfangs in heroischen Opern und Tragödien auftrat — so stellte er im „Axur" die Titelrolle dar, in „Wallenstein" den Buttler, in der „Maria Stuart" den Talbot, im „Lear" den Kent — so bewegte er sich doch nur mit Glück in einer niedrigern Sphäre. Er erwarb sich verdienten Beifall als Zeckel in Weiße-Hillers „verwandelten Weibern", als Hermann Breme im „Zinngießer", als Faßbinder im Singspiel gl. N., Hieronymus Knicker, Montesiascone, als Papageno, vor allem aber als Wasserträger und Tyroler Wastel. Selbst da seine Stimme, die nie vorzüglich war, nur noch über wenige Töne zu gebieten hatte, gefiel er in diesen Rollen. Aber auch in Lustspielen konnte er als Fegesack, Kaufmann Busch, Amtmann Zeck, am wenigsten als Runx in Kotzebue's Nachspiel „die Tochter Pharaonis" ersetzt werden. Als Steinberg 1807 nach Memel zieht, sollen in seiner Abwesenheit die Regie des Schauspiels Ströbel und die der Oper Beinhöfer übernehmen, letzterer zieht es aber vor, vor des Directors Rückkunft sich nach Danzig zu übersiedeln, wo er nach beendigtem Gastspiel als Mitdirector neben J. Bachmann tritt. Nicht kann er Rath schaffend den mißlichen Verhältnissen begegnen und kehrt 1808 nach Königsberg zurück, um 1809 wieder in Gemeinschaft mit J. Bachmann es mit der Direction zu versuchen. Von Zeit zu Zeit spielt er mit der Danziger Truppe im Exerzierhause in Elbing. Im Mai 1810 tritt er in Königsberg als Gast im „Wasserträger" auf und giebt eine Reihe seiner namhaftesten Rollen. Unter trüben Verhältnissen erklärt er sich bereit, das Steuer zu ergreifen, und im Nov. 1813 wirft er sich zum Direktor auf.

Bei der Verstimmung der Gemüther, da die Gage nach wie vor sehr unregelmäßig gezahlt wurde, konnte keine Ordnung aufrecht erhalten und kein Gehorsam erzwungen werden. Kotzebue willens, ein neues Verhältniß der Dinge einzuleiten, hielt es für zweckmäßig, in hämischen Zeitungsartikeln alle Mißstände in den

Vorstellungen zu rügen und das Publikum gegen den Unternehmer noch mehr zu erbittern. So mußte im April 1814 Weinhöfer abtreten. Er eilte von Königsberg hinfort. Nicht gönnte er sich die Genugthuung, zu sehn, wie glänzende Verheißungen oft nur leere Verheißungen sind. In Riga, wo er eine Anstellung erhielt, gab er 1817 das Bühnenleben auf. Ein Sohn von ihm spielte in Königsberg Kinderrollen.

Mosewius (Mosevius) ist nach Porsch der erste geborne Königsberger, der auf der Bühne sich Ruhm und Ansehn erwarb. Dieser bewegte sich mit Glück in einem engen Kreise der Darstellung und seines Talentes wurde nicht seine Vaterstadt froh. Mosewius dagegen, Musiker, Sänger und Schauspieler, gab die verschiedensten Rollen mit Meisterschaft und zollte durch seine künstlerische Anstrengung dem Orte, dem er seine Bildung schuldete, den Dank. Er wirkte mit Schwartz, Kühne, Blum zusammen, aber mehrere Jahre lang nur unbedeutende Rolle spielend, gab er keine Proben, daß ein so günstiges Verhältniß bei ihm Frucht ansetzte. Mehr denn als Schüler, leistete er als Lehrer im Gesang, und seine Gattin war es, die seine Kunst bewährte. Wie reich auch die Stimmmittel waren, mit denen sie die Natur ausgestattet, so hätten sie nach Kennerurtheil nie die brillante Wirkung hervorgebracht ohne seinen ausgezeichneten Unterricht. Während Mad. Mosewius als Constanze und in allen ersten Partien das Höchste leistete, nahm er lange mit die letzten Stellen im Personenverzeichniß der Opern ein, bis im Jahre 1815 sein Genius obsiegte. Das größte Verdienst der Kotzebueschen Direktion ist darein zu setzen, daß sie bei der ungehörigen Zusammensetzung des Personals ihn zwang, das allein zu übernehmen, was sonst Mehrere gespielt und gesungen hatten, und so seine Gaben zur überraschenden Entfaltung brachte. Als Schauspieler in ernsten Stücken sah er sich durch die provinzielle Aussprache, deren Königsberger sich nicht leicht entäußern können, in etwas gehemmt. In einem an ihn in Breslau gerichteten Scherzgedicht wird er: „adler Mansch von Königsbarg" genannt.

Dr. Joh. Theod. Mosewius, in Königsberg 1788 geboren, trat 1805 in einer kleinen Rolle in Kotzebue's „Bayard" auf und mußte, nachdem er in Opern mehrere Jahre im Chor

gesungen, ausnahmsweise den Mafferu und den Pedrillo in „Belmonte und Constanze" gegeben hatte, sich mit kleinen Baßpartien begnügen. Zwischen 1810—11 sang er gewöhnlich den Masetto, den André in der „Fanchon", den Heimann in Mehüls „Je toller je besser." Zu seiner Benefizvorstellung wählte er den Darius in Salieris „Palmira". Das Ehepaar Mosewius schied von der königsbergischen Bühne, als die Hendel-Schütz die Direction führte, es gab Gastrollen, wie in Danzig, und kehrte erst 1812 zurück. Als Gäste erschienen beide in „Belmonte und Constanze" und zwar Mosewius als Osmin. Er giebt nun den Leporello und Papageno, in der „Aschenbrödel" den Dandini, in Fiovanti's „Dorfsängerinnen" den Kapellmeister Bucefalo, eine Gestalt voll des ergötzlichsten Humors. Was er als dramatischer Gesanglehrer ermöglichen konnte, bewies er, als 1813 Anschütz im Verlaß auf sein entzückendes Spiel den Don Juan geben wollte. Mosewius stempelte ihn in kürzester Zeit zum Sänger und flößte ihm während der Vorstellung selbst die richtigen Töne ein, so unvermerkt, daß das Publikum sich schier verwunderte, über die Festigkeit des neuen Don Juans. Bei aller Anerkennung, die Mosewius damals schon fand, war dennoch die Trauer um seine Gattin größer als um ihn, als es 1813 verlautete, daß die Bühne beide verlieren würde. Erst 1815 zeigte er sich in seiner ganzen Größe. Jetzt tritt er auf einmal für Viele ein, erfüllt voll Liebe und Eifer und froh des Gelingens vertritt er nicht nur seine Vorgänger, sondern überstralt sie großentheils. Er erhält Blum's Rollen in „Axur" „Fürsten Blaubart", in „Johann von Paris" den Oberseneschall, in Gluck's „Iphigenia" den Thoas, die Schwartzen's den Richard Boll, im „Geheimniß" den Hofrath, die Beinhöfer's, im „unterbrochenen Opferfest", den Pedrillo, den Wasserträger, die Fleischer's, er befriedigt im „armen Poeten" den Verfasser Kotzebue und spielt vorzüglich den Amias Paulet. Früher hatte er Lanzen als Heinrich im „Zinngießer" nachzueifern versucht, jetzt Carnier als Derwisch. Nach Kotzebue's Direction bleibt Mosewius so lange beim Theater als es möglich ist. Im Juli 1816 empfiehlt er sich mit seiner Gattin den Landsleuten durch ein Abschiedsconcert und begiebt sich nach Breslau. Beide finden dort denselben Beifall. Als die gefeierte Sängerin 1825 stirbt, beschließt er von der Bühne abzutreten

Wo er die Künstlerbahn auf den Bretern begonnen, beschließt er sie, indem er im Aug. 1825 ein Gastspiel eröffnet und sich als Leporello, Ober-Seneschall, Wasserträger, Figaro in „Figaros Hochzeit", Jacob in Mehüls „Jacob und seine Söhne", Caspar im „Freischütz" u. s. w. in würdigem Glanze sehn läßt. In Breslau wird er Director des kön. akademischen Instituts für Kirchenmusik, 1829 Universitäts-Musik-Director. Die Musteranstalt für ernsten Gesang, die er ins Leben rief, blüht noch immer, unter seiner thätigen Leitung, nachdem sie das Fest ihres 25jährigen Bestehens bereits in Ehren gefeiert.

Mad. Wolschowski und ihre Töchter, wie schon bemerkt, eröffneten eine neue Aera des Theaters. Mad. Kramp, die als Iffland's Oberförsterin für unerreichbar galt, muß jener weichen und ebenso Mad. Ackermann, die größte Sängerin der Schuchischen Gesellschaft, der älteren Tochter, sowie die Directrice, dem jugendlich blühenden Talente Lieblingsrollen abzutreten, sich genöthigt sieht.

Francisca Wolschowski, in Prag 1763 geboren, aus einer Schauspieler-Familie stammend, war eine geborne Kaffka. Mit der v. Brunianschen Truppe kamen Wolschowski, seine Frau und Töchter 1779 nach Braunschweig *), wurden Mitglieder des Theaters in Mainz und dann der Schuchischen Gesellschaft. In Mainz spielten sie zusammen mit (Eckardt) Koch, dem Director, mit Stegmann, dem Komponisten und Sänger, die früher in Königsberg gewesen waren, und mit Dem. Cassini, die später dahin kam. Schröder, der den Vorstellungen 1791 beiwohnte, nennt eine Leistung der Madam Wolschowski „recht gut" *). Von Iffland's „Jägern" ist die Erinnerung an das liebgewinnende, treuherzige Spiel der alten Wolschowski den älteren Schauspielfreunden noch frisch und wohlthuend. Durch sie erhielt die Rolle einen Zauber der Popularität, der durch freudige Rührung und lebhaftes Wohlgefallen von allen Plätzen her sich kundgab. Man konnte nicht anders glauben, als daß sie sich

*) Theater-Kalender 1790. S. 92. Sie spielte damals „Soubretten", zweite Liebhaberinnen, einige Alte im Lust- und Singspiel. Meyer-Schröder II. I. S. 68.

in ihrer liebenswürdigen Persönlichkeit gäbe und in einem Gedicht an ihrem Wiegenfeste heißt es:

Du dientest der Behauptung zum Beweise,
Daß in des Hauses friederfülltem Kreise
Des Künstlers Werth sich achtungsvoll verschönt.

Als Oberförsterin gewann sie zuerst die Zuneigung des Publikums und erhielt diese 22 Jahre hindurch, indem sie noch 1816 unter Hüray's Directorat als Oberförsterin auftrat. In alten Mütterrollen der Art beliebt, erwarb sie sich auch Ruhm durch ihre Claudia in „Emilia Galotti", die sie gleichfalls überaus häufig spielte und für sie in weit vorgeschrittenem Alter sich noch Dank erwarb. „Claudia, so schrieb man, war sehr brav und sogar die heftigen Szenen gelangen ihr vortrefflich. Sie spielte dieselbe mit einem überraschenden Kraftaufwande." Sie stellt die Daja dar. Sie singt auch manchmal und trägt die Jungfer Salome im „Donauweibchen" ergötzlich vor, weniger die Claudia im „Doctor und Apotheker". Wie der alte Bachmann bisweilen aus der ihm eignen Gutmüthlichkeit nicht ohne Glück heraustreten konnte, so auch Mad. Wolschowski, die einige widerwärtige, kokettirende Weiber sehr gut zeichnete, die Donna Olimpia im „Don Ranudo". — Mit schwerem Herzen betrat sie in der letzten Zeit die Bühne, da ihr der Vorstand nicht wohlwollte und mit noch schwererem Herzen schied sie von Königsberg. Kotzebue setzte die Gage für das Ehepaar Wolschowski von 20 auf 12 Thlr. herab, sie bat um 16 Thlr. und Freunde erhielten sie der Bühne durch eine Zulage. Im Jahre 1817 befand sie sich in Danzig mit ihrem Gatten, ihrer Tochter, Mad. Lanz, und ihrer Enkelin, Agathe Lanz. Darauf begab sie sich nach Hamburg, wohin sie wahrscheinlich Schwartz, als ihr früherer Eidam, eingeladen hatte.

Mad. A. Schwarz, geb. Wolschowski, spielte 1777 in Prag schon als Kind und wurde Peppy genannt. Ihre ersten Rollen sind Gurli und Margarethe in den „Hagestolzen", Pamina, aber ihre künstlerischen Gaben erreichen bald einen Grad der Entwicklung, so daß sie durch ihr Spiel als tragische Schauspielerin, besonders als Opernsängerin alle Kunstgenossinnen in demüthigen Schatten stellt. Merkwürdig ist es, daß sie außerhalb

des Theaters nicht durch körperliche Reize anziehn konnte, denn ihr blödes Auge war gläsern, ihre Gestalt keineswegs untadlich und ihre Bewegungen laß und schwerfällig. Man vergaß dies in ihrer interessanten Unterhaltung, noch mehr aber, wenn man sie auf der Bühne sah. Alsdann verklärte das Feuer der Begeisterung ihre Erscheinung, sie war eben so schön als lebendig. Schwartz war es, der ihren Anlagen echte Künstlerweihe gab. Mit ihm befand sie sich kurze Zeit in Hamburg. Als das Ehepaar 1801 nach Königsberg zurückkehrte, erklärte ein Correspondent, man würde es „gar nicht ungern sehn", wenn Mad. Wieland und die Directrice mehrere Rollen der zu wenig beschäftigten Mad. Schwarz abträte. Und bald kränzt sie der Beifall für die Marie im „Fürst Blaubart", die Constanze im „Wasserträger", die Camilla, Lodoiska, die Königin der Nacht und die Astasia. Auch entzückt sie als „kleiner Matrose", als Rosalie im „Doctor und Apotheker", als Röschen im „Hieronymus Knicker". Im recitirenden Schauspiel tritt sie nicht in komischen Rollen auf, dagegen in den ersten des Trauerspiels und zwar gewöhnlich in denen, einer entschieden strengen Richtung, wodurch sie sich von ihrer Schwester unterscheidet, der dagegen mehr das Freundliche, Zarte und Gefühlvolle gelingt. Mad. Schwarz stellt die Phädra dar, die Octavia, die Elisabeth in „Maria Stuart", die Attilia im „Regulus", die Isabella in der „Braut von Messina." Der Stern ihres Glückes trübte sich nur zu bald. Unter Carniers Leitung spielte sie 1810 in Elbing. Wenn sie auch 1815 noch der Bühne in Königsberg angehörte, so war sie schon viele Jahre mehr nur gelitten als geliebt. Im Gesang wurde sie schon in ihrer glänzenden Periode in einigen Rollen übertroffen von Dem. Bessel d. ä., im Spiel von Mad. Kühne. Als Mad. Mosewius in der Oper hervorleuchtete, verstummte in ihr Mad. Schwarz. Ihr Gatte trennte sich von ihr 1806 und die Stimme des Publikums, das damals mit all zu großem Interesse die Schauspieler auch außerhalb der Szene beobachtete, erklärte sich wider sie. Sie war damals willens, nach Riga zu gehn. Ihre stärker gewordene Figur paßte nicht mehr für jugendliche Rollen. Das Publikum, das sich vorher rühmte, eine Schwarz gebildet zu haben (welches Verdienst wohl ihrem Angetrauten zuzuschreiben war), sah es nun wieder gar nicht ungern, als sie jugendlicheren

Talenten den Platz räumte. Sie gab zu Kotzebue's Zeit noch die Elisabeth, trat aber schon seit längerer Zeit äußerst selten auf und nur in Rücksicht ihrer traurigen Lage, war das Haus besetzt, als sie mit einem Concert ihr Kunstleben in Königsberg abzuschließen gedachte. Aber noch einmal im J. 1823 tritt sie in der Benefiz-Vorstellung ihrer Nichte Lanz in einer Operette von d'Alayrac auf.

Mad. Lanz, früher Josephine Wolschowski, fünf Jahre jünger als Mad. Schwarz, seit 1803 verheirathet, starb in Königsberg, wo sie gleichfalls noch 1823 spielte und zwar als angestelltes Mitglied der Bühne. Sie war weniger Sängerin als Schauspielerin und schon durch ihr schwaches monotones Organ auf die Darstellung der sanfteren Charaktere gewiesen. Man bemerkte 1803, daß es ihr die Natur versagt habe, als Emilia Galotti das wahr Gedachte wahr wiedergeben zu können. Und Kotzebue erklärte 1815, ihr fehle zu einer vortrefflichen Schauspielerin nur das, was sie sich nicht geben könne, die Stimme. Auffallend ist es, daß sie auch nach Verschwinden des Jugendschmelzes sich in Liebe bei den Zuschauern erhielt, so daß sie noch 1815 als Emma in den „Kreuzfahrern“ erscheinen konnte. Mehrere Jahre hindurch blieb ihr der Alleinbesitz von Rollen, wie Friderike in den „Jägern“, Luise in „Cabale und Liebe“, Amalie in den „Räubern“ Minna von Barnhelm. Sie spielte Tells Gattin und die Sena in „Salamo's Urtheil“ mit der ganzen hinreißenden Innigkeit wahrer Mutterliebe. Aber sie wagt sich auch an eine Lady Milford, eine Elisabeth in „Maria Stuart“. „Diese Taubenunschuld im Blick und Ton, so äußert sich der Rezensent B., konnte unmöglich ein getreues Bild der herrschsüchtigen Virago Elisabeth geben.“ — Mad. Lanz hatte als Mutter einer zahlreichen Familie, die heitern und trüben Tage ihres Mannes getheilt, es auf der Bühne 1821 abwärts bereits bis zur Schenkwirthin in den „Jägern“ gebracht, mit welcher Rolle manche namhafte Schauspielerin endigte. Sie wollte in der Rolle der Frau Miller, die bisweilen auch ihre Mutter gespielt, 1821 ganz von der Szene treten, damals als Agathe Lanz als Aschenbrödel das allgemeinste Entzücken hervorrief. Aber Sorgen für den täglichen Haushalt und die Noth der Directionen, das versprochene geringe Ho-

norar war oft nur ein trügliches Versprechen, bestimmte sie, noch 1823 bis 1825 mühselig Rollen von alten Frauen, Haushälterinnen, Karikaturgestalten abzuspielen. Im Jahr 1828 feierte sie durch eine Vorstellung „das silberne Hochzeitsfest" den Tag, an dem ihr vor 25 Jahren ein „Aussteuer-Benefiz" gewährt war.

Dem. Bessel die ä. und j., Töchter eines Schauspielers in Berlin, zwei jugendlich blühende Gestalten, kamen 1803 nach Königsberg und von ihrem Auftreten wird die Zeit der glänzenden Toilette auf der Bühne gerechnet, worin sie von einzelnen Theaterfreunden unterstützt seyn sollen. Die Erwartungen, von der älteren heißt es: „die Künstlerin verspricht ungemein viel" *), waren zu groß, als daß sie die Folge hätte bewähren sollen. Nur drei Jahre waren sie in Königsberg, als Steinberg 1806 eine Auflösung der Theaterverhältnisse in den Kriegsnöthen befürchtend, die Direction einstweilen niederlegte und mehrere Schauspieler verabschiedete. Auf der Reise nach Berlin gaben sie mit dem gleichfalls entlassenen Bassisten Sehring zusammen sowohl in Elbing als Danzig Gastvorstellungen. Im J. 1809 kehrten sie nach Königsberg zurück, spielten aber nur einen Monat und empfahlen sich für immer, bei der geringen Theilnahme, die sie fanden.

Philippine Bessel spielte seit 1794. In vielen Stücken wirkte sie zusammen mit der jüngern Schwester, jene gab die Lanassa und sie die Palmira, jene die Elvira im „Don Juan", diese die Zerlina, jene die Susanna in „Figaros Hochzeit" und diese den Pagen. Früher hatte Mad. Schwarz die Susanna und die Elvira im „Unterbrochenen Opferfest" gegeben. Noch größeren Beifall erwarb sie sich in Salieri's „Kästchen mit der Chiffre" und in der „Fanchon", die sie 1805 zuerst auf die Szene führte. In einem Concert trug sie zuerst Glucks „Iphigenia" vor. Sie sang die Constanze in „Belmonte und Constanze", die Astasia in „Axur", die Camilla. Dem. Bessel d. ä. gefiel aber auch in Lust- und Trauerspielen, als Leonore in „Fiesco" als Ophelia und als Minna von Barnhelm, neben ihr spielte hier die Schwester die Francisca.

*) Rhode Allgem. Theaterzeitung. Berlin 1800. I. S. 214.

Henriette Bessel wollte zu einer Bravour-Spielerin sich ausbilden und begann 16 J. alt, nachdem sie in Berlin nur Kinderrollen gespielt hatte, ihre Leistungen in Königsberg 1803 mit der Orsina. Sie gab die Amalie in den „Räubern", Afanasja in „Benjowski" und das Mädchen von Marienburg, daneben aber auch die Gurli und die Sophie im „Räuschchen". Sie fand nicht ungetheilten Beifall und, wie ihre Schwester vor Mad. Mosewius sich zurückzog, so fand sie an Mad. Kühne eine Kunstgenossin, die durch ihr erstes Auftreten den entschiedensten Sieg errang.

Mad. Kühne, eine fein gebaute Gestalt, setzte durch ihre Erscheinung voll des seltensten Liebreizes ein Juwel in Taliens Krone ein, das unvergänglich bis zu ihrem Hinscheiden vorleuchtete. Sie weckte in Königsberg die Erinnerung an die Baranius, nur um sie wieder zu verdunkeln. Als Madam Kühne ein schelmisches Mädchen dargestellt, urtheilte man hier: „Ihr Spiel war so dezent liebenswürdig, so liebenswürdig dezent, es herrschte über das Ganze ein so frohsinniger Muth" u. s. w. In Hamburg dachte man nicht anders über sie: „Mad. Kühne war eine der glücklichen, durch Natur und Kunst empfohlenen Gestalten, die jedem Fache zusagen und in jedem willkommen sind. Als komische Schauspielerin glänzte sie unter ihren Landsmänninnen vielleicht ohne Nebenbuhlerin. Sie wußte einer Kleinigkeit Reiz zu ertheilen und einer Posse dauernden Werth. Je mehr man mit dem bekannt war, was sie zu sagen hatte, je gespannter war man, es von ihr zu hören. Sie war die Gratie des Lustspiels und verläugnete diese Anmuth auch in der kühnsten Herablassung nicht. Der Kunstrichter hätte verzweifeln müssen, nachzuweisen, aus welchem zarten, luftigen Gespinnst der Zauber bestanden" *).

Luise Cassini, seit 1805 mit Lenz-Kühne verbunden, hatte in Frankfurt a. M., dann in Dresden gespielt und kam von dort im Dez. 1804 nach Königsberg, wo sie den Pagen Paul in Kotzebue's „Pagenstreichen" und die Franziska in der „Minna von Barnhelm" darstellte. Der Rezensent B. sagt: Kammermädchen sind schwer zu spielen „wenn Neckerei nicht in Bösartig-

*) Meyer-Schröder II. I. S. 284.

keit, Laune in Ungezogenheit, Muthwillen nicht in Dreistigkeit ausarten soll. Die Künstlerin schiffte höchst glücklich durch diese Klippen. Ich habe sie von der (als Franzisca abgebildeten) gefeierten Räder gesehen. Unsere Franziska verdiente den Kranz." Die Hendel-Schütz konnte nicht das Andenken an die von jener unvergleichlich gegebene Margarethe in den „Hagestolzen" zurückdrängen. Der liebenswürdigsten Naivität, die sie entfaltete, verdankte man „die Erhaltung manches alten Stücks": in Hiller-Weiße's „verwandelten Weibern", war sie die Lene, die glücklichste Laune zeigte sie in der Wilhelmine im „Räuschchen". Vorzugsweise gern wurden Stücke besucht, in denen Mad. Kühne neben ihrem Mann spielte. Endlos oft wurde die „Beichte" aufgeführt und der wiederholte Versuch, als das Ehepaar uns entrückt war, die günstige Wirkung jener Darstellung zu erzielen, mißglückte stets, am vollständigsten, als Anschütz und seine Frau, geb. Butenop, den Baron und die Baronin spielten. Mad. Kühne trat auch als Desdemona und Ophelia, als Recha und Agnes Bernauerin auf, in der letzten Rolle ließ sie sich als Leiche, in triefend nassen Kleidern auf die Bühne tragen *), als Amalie in den „Räubern" und Maria Stuart. In solchen Rollen, bemerkte man, würde sie mehr leisten, „wenn die lächelnde Miene ihres Mundes nicht oft dem Tragischen widerspräche. Der Rezensent B. vergleicht sie als Maria mit Mad. Bethmann und diesmal erklärt er sich nicht für Mad. Kühne, doch stellt er nicht in Abrede, daß sie in einzelnen Szenen mehr bewegte, um „die Empfindung der Zuschauer zu wecken und Thränen hervorzurufen." Nach einem dreijährigen Aufenthalt in Königsberg war sie zwei Jahre der Liebling Hamburgs. Sie erkrankte und die Aerzte legten ihr Unwohlseyn dem Klima zur Last. Die Veränderung des Wohnortes brachte aber keine günstige Veränderung zuwege. Das Ehepaar Kühne kehrte nach Hamburg zurück. Die Gastspiele, die es auf mehreren Theatern gab — stets zeigte sie sich als Margarethe — weckten überall Entzücken und Bewunderung. Sie starb 1823 und wurde auf dem Petri-Kirchhof, begleitet von der

*) Mad. Schröder in Hamburg hatte schon vor ihr in der Art der materialistischen Wahrheit sich hingegeben.

allgemeinsten Theilnahme, feierlichst bestattet. Nicht der letzte unter den Trauernden war Schwartz.

Mad. Ritzler, der die Natur eine klangreiche Sopranstimme geschenkt, hatte auch in ihrem Aeußern von ihr einen überall zu honorirenden Empfehlungsbrief empfangen. Sie war eine kleine liebreizende Gestalt und vor dem Auftreten der Mad. Mosewius die erste Constanze und Königin der Nacht, die in Königsberg gehört war. Mit diesen Rollen und mit Oberon eröffnete sie hier die Reihe ihrer anziehenden Vorstellungen und trat in die Stelle der älteren Bessel ein.

Rosa Ritzler und die früher genannte Schmidt waren als erste Sängerinnen Mitglieder der Carl Döbbelinschen Truppe, bei der der Gemahl der ersten, ein Virtuos auf der Violine und Bratsche, als Musik-Direktor angestellt war. Mad. Ritzler verfügte sich nach Königsberg und Mad. Schmidt nach Danzig, aber die erste schloß sich nachmals an die Gesellschaft in Danzig und die zweite an die in Königsberg an. Wenn Mad. Ritzler neben den erwähnten Hauptpartien auch die Louise, in den beiden Jester-Bendaschen Operetten, mit dem Zauber der Kaltenbach gab, die Hulda im „Donauweibchen", das alte Weib in der „Zauberflöte", die Lucinde (als Matrose gekleidet) in Weigls „Korsar aus Liebe", so wußte sie auch schwierigere Aufgaben zu lösen und sang die Marie im „Fürst Blaubart", den Sextus und die Elvira im „unterbrochenen Opferfest". Eine gefährliche Nebenbuhlerin ersteht ihr in Mad. Mosewius — nun findet man ihre Stimme nicht angenehm, ihr Spiel unbeholfen und den Versuch, in der Oper Lilla zu tanzen, unglücklich — weßhalb sie 1810—1811 in Danzig spielt. Neue Rollen sind hier die Zaide in Stegmann's „Kaufmann von Smyrna" und die Iphigenia und Astasia in „Axur". Nach einem längeren Aufenthalt in Riga kehrte sie 1814 nach Danzig zurück und spielte die Emmeline. 1816 gastirt sie in Danzig und Königsberg als erste Sängerin aus Reval und trägt in einem Concert, das sie am letzten Ort mit ihrem Gatten, dem Musikdirector am Revaler Theater gab, eine Polonaise in polnischer Sprache vor. Zuletzt nimmt sie eine Anstellung in Riga an und singt hier 1818 die Prinzessin von Navarra in „Johann von Paris."

Mad. Mosewius war die erste Sängerin und trat allein in Opern auf. Nicht leicht gab es früher eine Dame, die, wenn sie auch nur in Lust- und Trauerspielen auftreten sollte, nicht bisweilen sang, wie auch Mad. Kühne, und ebenso pflegten die Sängerinnen auch die Verpflichtung zu übernehmen, im recitirenden Schauspiel eine Stelle auszufüllen. Mozart's Constanze war nach der Behauptung von Kennern nie würdiger vertreten als durch sie.

Wilhelmine Müller war in Berlin 1792 geboren. Das Urtheil lautete schon bei ihrem ersten Erscheinen auf dem Theater günstig: „Ihre Stimme hat einen großen Umfang und ihr Vortrag ist voll Natur und Wahrheit. Es gereicht zur Ehre, daß sie sich nicht von der überladenen Manier vieler neuern Sänger hinreißen läßt, ob sie gleich in den schwersten Sätzen eine ungemeine Fertigkeit zeigt"*). Aber schwerlich wäre sie geworden, was sie wurde, wenn sie nicht in Königsberg Mosewius' Unterricht genossen, mit dem sie 1810 den Bund der Ehe schloß. Sie war die Nichte von Emter und wurde vielleicht durch seine Vermittlung an die Bühne in Königsberg berufen. Sie tritt zuerst in einem kleinen Singspiel „das Milchmädchen" von Duni auf. Man vertraut ihr lange nur kleine Rollen an, wie in Mehüls „Schatzgräbern", unter den Gespielinnen Myrrhas, die großen übergiebt man Mad. Ritzler. Aber 1810 singt diese nicht mehr die Constanze in „Belmonte und Constanze", sondern Mad. Mosewius und sie entzündet für ihren Gesang einen flammenden Enthusiasmus, sie singt die Lodoiska, die Elvira, die Gräfin in „Figaros Hochzeit" und 1812 die Königin der Nacht. Ueber dem Zauber ihres Gesanges, einer Sopranstimme, wie man sie nie gehört hatte, voll Fülle, Rundung und Wohlklang vergaß man leicht, was zur Hebung der zu zeichnenden Charaktere nicht eben frommte. In Berlin meinte man, sie sei „in der Darstellung durch Gebärden weniger glücklich, sie scheint kalt und ernst, wo ein leichtes frohes Wesen von ungleich größerer Wirkung wäre." Ungeachtet des redlichsten Fleißes in Königsberg gelang es ihr nicht, sich eine seelenvolle Wahrheit anzueignen, wenigstens konnte

*) Rhode, Allgemeine Theaterzeitung. Berlin 1800. S. 188.

sie nur singend gefühlvoll vortragen. Für die Heldinnen, die sie darstellte, war auch die schmächtige, hagere Gestalt nicht passend, in der man nie eine solche Brusststimme von Alles überwältigender Kraft vermuthet hätte. Gegen das Ende ihres Aufenthalts in Königsberg, das sie 1816 verließ, hätte eine nicht zu billigende Nacheiferung sie leicht um ihr eigenstes, künstlerisches Besitzthum bringen können, und auffallend ist es, daß ihr Gatte dem nicht zu begegnen wußte. Im Juli 1815 gab nämlich die erste Sängerin Hamburgs, Namens Becker, eine Reihe von Gastrollen, deren blendender Glanz durch die Neuheit des Vortrags und durch die seiltänzerische Kehlfertigkeit das große Publikum in freudiges Staunen versetzte. Mad. Mosewius, so scheint es, wurde an ihrer Kunst voll würdiger Gediegenheit für den Augenblick irre. „Es ist zu bedauern, so schrieb man, daß seit dem Hierseyn der Mad. Becker unsere sonst mit so richtigem Sinn fortschreitende Künstlerin jene öfters auf eine unpassende Weise nachzuahmen, die vielfachen Manieren, Coloraturen und Cadenzen jener in ihren Gesang zu übertragen sucht.“ Sie kam bald vom falschen Streben zurück, aber möglich ist es, daß sie dadurch, ohne ihrer Stimme zu schaden, über das Maaß ihrer Kräfte sich angriff und den Grund zur Kränklichkeit legte, die seitdem oft ihre Tage trübte. In Breslau, wo das reich begabte Künstlerpaar Beifall in reichem Maaße erntete, starb die ausgezeichnete Sängerin im J. 1825.

Dem. Sehring war, nachdem Mad. Kühne für Königsberg verloren war, der Liebling Aller, der Abgott Einiger. Mit gleichem Vergnügen wurde sie im Sing- und Schauspiel gesehn, in ernsten und heitern Stücken, in naiven und schalkhaften, so wie in zärtlich hinschmelzenden und thränenreich wehmüthigen Darstellungen. In so verschiedenen Gestalten sie sich zeigte, so umwebte ihre anmuthsvolle Erscheinung ein romantischer Zauber, der den Stolz und Adel milderte und die Armuth und Bescheidenheit verklärte. Bezeichnend war ihr erstes Auftreten als Amor in Martini's „Baum der Diana“ und als Oberon in der Wranitzkischen Oper. Ihre durchgebildete Altstimme in dem Grade, als sie ein durchaus vernehmliches Aussprechen im Gesange erleichterte, schmälerte in etwas den jugendlichen Schimmer. Sie trat sehr oft auf und die Rollen, die sie gab, hatten nur das mit einander gemein,

daß sie alle eine blühende Jugendlichkeit forderten, eine wohlthuende Theilnahme weckten und sich gleich fern von der tragischen Höhe hielten und der niedrigen Komik. Leider trat sie frühe und eben da von der Bühne ab, als sie auf der nächsten Stufe zur künstlerischen Vollendung stand, als der Gewinn einer richtigen Anleitung, die ihr von einer Meisterin gegeben wurde, zur ersichtlichen Frucht reifte. Mad. Bethmann sah sich durch Kränklichkeit genöthigt, die Zeit ihres Gastspiels zu verlängern und faßte eine lebhafte Zuneigung zu dem talentreichen Mädchen voll feiner Bildung und Auffassung, so daß sie mit ihr die Fanchon studirte.

Zur Dessauischen Hofschauspielergesellschaft gehörte ein Ehepaar Sehring (der eigentliche Name soll Strohm gewesen sein), dessen Kinder Karl, Theodor und Marianne Kinderrollen gaben. Ein Sehring war bei ihr als Souffleur angestellt. Karl Sehring bildete sich zum tüchtigen Baßsänger aus und spielte in Königsberg seit 1802. Als Marianne, in Bern 1790 geboren, kaum das Alter erreicht hatte, um die sogenannten Liebhaberinnen zu geben, wandte sich die Sehringsche Familie 1805 hieher. Dem. Sehring sang mit steigendem Beifall die Zerline, Pamina, Blonde, Donna Elvira und Susanna in „Figaros Hochzeit." Neben der letzteren war eine ihrer Glanzpartien die Myrrha. Nicht weniger beliebt war sie als Rosine in Pärs „lustigem Schuster", als Rosette in d'Alayracs „Zwei Worte", als Salchen im „Hieronymus Knicker" und als Emmeline. Entsprechende Rollen gab sie im recitirenden Schauspiel als Aricia, Luitgarde im „Fridolin", als Elisene im „Wald bei Herrmanstadt", als Francisca in der „Minna von Barnhelm" und als die Unvermählte in Kotzebue's Schauspiel gl. N.

Ihre letzte große Vorstellung war 1811 Mehüls „Helena", in der sie als Helena in der Tracht eines Hirten erschien und alle Zuhörer hinriß. Die Recensenten-Piquanterie fügte zu dem Lobspruch, der ihr nicht entzogen werden konnte, das Bedauern, daß solche Gaben — ihre Vermählung stand nahe bevor — im Brautbette ihr Grab finden sollten. Der schreibfertige Dorn nahm Partei und griff an, anstatt die Unziemlichkeit zurückzuweisen, und führte eine Zeitungsfehde, bis die Sache Gegenstand eines Prozesses wurde. Ein Königsberger und Novellenschreiber versuchte auch nach ihrem Tode noch ihr nicht zu trübendes Andenken zu kränken. In demselben

Jahr, in dem Mad. Mosewius starb, starb auch sie in Danzig als Geheimräthin Heine eben so hoch geachtet, als tief betrauert *).

*) Unter Steinbergs Direction und Ströbels Seniorat wirkten außer den genannten Schauspielern Aloysius Wolschowski, der den Othello nach Schillers Einrichtung 1802 auf die Bühne brachte und als Jago Beifall erhielt. Er spielte den Wurm und den Muley Hassan. Seine widerwärtige Aussprache war nur in Intriguanten-Rollen erträglich, in anderen um so weniger, als er schlecht oder gar nicht memorirte. Nur seinen Angehörigen hatte er es zu danken, daß man ihn so lange litt. Zeibig aus Leipzig und Frau gingen 1803 nach Petersburg, er war Tenorist und gab den Belmonte und den Crispin, sie, vorher Mad. Keilholz, die Constanze (beider Tochter ist Mad. Pollert, die 1837 erste Sängerin in Königsberg war). Weyrauch und Frau, er ein brauchbarer Baßsänger, sie unbedeutend, wandten sich gleichfalls um diese Zeit nach Rußland. Karl Sehring sang zwischen 1802—1806 den Pedrillo in „Belmonte und Constanze" und den Masseru. Sein Vater gab mittelmäßig Intriguantenrollen, seine Mutter alte Frauen, wie die Frau Miller in „Kabale und Liebe." Friedr. Schmidt spielte alte Rollen, etwa wie Fleischer, häufig Bediente, als Bassist sang er 1802 auch den Pedrillo. Rousseau war Büttners nicht unrühmlicher Vorgänger und kam 1802 von Altona hieher. Karl Deichmann, aus Hannover, ein trauriger Bariton-Sänger und Schauspieler kam von der Dietrichschen in Aurich und Emden spielenden Gesellschaft 1802 und gab, lange stehend, den Don Juan und den Thomas im „Geheimniß." Unter Hüray spielte er in Königsberg und Danzig 1816—1817. Mehr leistete Friderike Deichmann in Kinderrollen, als Julchen im „Mäuschchen", die aber später als Mad. Wagner den erregten Erwartungen keineswegs entsprach. Karl Blumauer aus Hannover, war früher in Dresden angestellt, ein einsichtsvoller Künstler, er gab Väterrollen, 1802 den Odoardo, und sang Baß, so bei seinem zweitem Aufenthalt in Königsberg 1810 den Gouverneur im „Don Juan." Schönhuth und seine Tochter aus Magdeburg, er spielte komische Alte in Singspielen u. a. den Crispin, sie von seltener Schönheit größere Rollen in Schauspielen 1808–1809. Sie waren 1813 in Riga. Deny und Frau 1806 übernahmen unbedeutende Rollen und gingen 1809 nach Danzig. Karl Bärenfeld spielte 1805 einige Alte, namentlich Bedienten-Rollen brav. Krieger, ein Königsberger, war das, was früher Batt und später Feuchtinger waren, ein treues Inventarienstück der Bühne. Er spielte Bediente schlecht und gebärdete sich sonderbar genug, wenn er mehr darzustellen sich beigehn ließ, wie einst die Rolle des Crispin. Er war als fester Chorsänger nützlich und als Pappkünstler. Von der Glanzperiode blieb er als Schattenpartie lange zurück und war, da er 15 Jahre gespielt, 15 Monate mit seinen Kindern brotlos gelitten hatte, zuletzt 1817 genöthigt, zu einer Vorstellung das Mitleid der Schauspielfreunde anzuflehen. Nicht das Ansehn ihrer Männer konnte auf der Szene eine dauernde Stelle versichern der Mad. Weiß, Mad. Fleischer, Mad. Hiller (die Weiß als Wittwe heirathete), der Mad. Am. Carnier geb. Greve. Karschin, vom Hamburger Theater, gab 1802 Liebhaber. Mad.

Schon im J. 1791 glaubte man, daß die Schaulust der Königsberger ein größeres Theater verlange und es ist damals schon von einem Bau auf einem Platz hinter dem Exercierhause die Rede, welches längs des Fliesses einst da stand, wo sich jetzt das neue Schauspielhaus erhebt *). Nicht die letzte Klage, die Bruinvischens Schauspielhaus seit seinem Bestehn wiederholt hervorruft, ist die Beschränktheit des Raumes **). Die größeren Opern lassen es nicht mehr zu, Zuschauer ins Orchester aufzunehmen und wegen Ueberfüllung des Parterre's muß Steinberg die auszugebenden Billete auf eine bestimmte Zahl setzen. Ein Aufruf an die Freunde des Schauspiels ergeht da am 18. Nov. 1804 von Seiten der Räthe Wißmann, Müller und Stägemann zu Errichtung eines großen Kunsttempels, der 15—1600 Zuschauer fassen soll. Die Bausumme ist auf 65,000 Thlr. festgesetzt, die auf 80,000 und endlich auf 120,367 Thlr. erhöht wird; die erst genannte Summe soll durch Actien, jede zu 100 Thlr., aufgebracht werden, die 5 pCt. tragen. „Ein höherer Ertrag der Actien ist für die Zukunft wahrscheinlich", wird bemerkt und das Erforderliche kömmt bis auf 533 Thlr. bald zusammen. Preu-

Guttermann stellte 1803 Heldinnen, die Elisabeth in „Maria Stuart", Mad. Herbst Mütterrollen dar; Dem. Em. Herbst und Fräulein Holzbecher, die 1811 wieder erschien, Liebhaberinnen. Mad. Bennet, Mad. Wieland und Mad. Eccarius waren Sängerinnen zwischen 1801 und 1804. Der Gatte der letzteren gab alte Rollen. Es genügt, die folgenden nur zu nennen: Fasquiel, Rötger, Kriesen, (spielte auch in Danzig und in Berlin), Hartmann, Dem. Steinmüller, Mad. Biron, Mad. Backhaus, verheirathete Köttlitz.

Souffleur war viele Jahre Meyer, der geistesabwesend in Königsberg starb. Seine Tochter, Schauspielerin in Weimar, spielte in einem Privatzirkel in Kotzebue's „Wüste" mit dem Verfasser zusammen.

Von Federsen (Fedbersen) und seiner ersten Frau, Gosler (Goßler), Dragheim, Mad. Czermack, Nelkenbusch (Ludewig) im Folgenden.

*) Eine Cabinets-Verfügung an den Gen. Lieut. Graf von Henkel, vom 2. März 1791, betreffend: „den hinter dem Exercierhause zum Bau eines Schauspielhauses bewilligten Platz."

**) v. Baczko, Beschreibung Königsbergs 1804. S. 140: „das Parterre ist oft für die Menge der Zuschauer zu klein; wird noch durch Pfosten, auf welchen die Logen ruhen, beschränkt. Die Stimme der Schauspieler ist an verschiedenen Orten nur schwach zu hören und das Ganze ist der Zugluft sehr ausgesetzt."

ßens Kriegs- und Leidensjahre hemmten nicht den mit Eifer unternommenen Bau.

Der Druck der Fremdherrschaft konnte es nicht verhindern, daß des Volkes Genius sich freigeboren fühlte, je mehr er sich von außen beengt sah, eine um so größere Kraft entwickelte er im Innern. Zeugniß davon geben in Königsberg die Sternwarte und das Schauspielhaus. In jener erhob sich eine Wissenschaft, die hier beinahe unbekannt war, in diesem dagegen ging eine Kunst unter, die hier herrlich geblüht hatte. Der Regierungsbaurath Müller entwarf den Plan zu beiden Gebäuden. Bei jenem ward seine Erfindung durch den Astronomen geleitet, bei diesem ließ man ihm freie Hand in gläubigem Vertrauen auf des Architekten Geschmack und einsichtsvollen Scharfsinn. Schon oft hat die Aufführung eines großen Hauses Glückliche und Reiche zu Grunde gerichtet und sie gezwungen, anstatt sich behäbig einzurichten, den irrenden Wanderstab zu ergreifen. Dieses Schicksal ward über die hiesige Künstlergenossenschaft verhängt, die nicht die Mühen des Krieges, sondern die Anstrengungen des Friedens um die Frucht ihres treubewährten Wirkens brachten.

Das Wehe, das über das Vaterland kam, entlud sich in der Schlacht bei Auerstädt mit so furchtbarer Gewalt, daß die Entscheidung nach der Schlacht bei Pr. Eilau und Friedland nur als eine natürliche Folge erschien. Da eine feindliche Fregatte den Hafen von Pillau besetzte, Verzagtheit und Mißmuth die Musenstätte verödete, glaubte ihr Vorsteher das Ende seines Reichs zu sehn.

Der Director Steinberg, der wohl daran that, als Schauspieldichter und als Schauspieler zu feiern, erwarb sich durch Pflichttreue, unermüdliche Thätigkeit und weislich geregelte Geschäftsführung in einem durchaus geräuschlosen Wirken den Dank des Publikums und seiner Collegen. Am 30. Mai 1802 eröffnete er sein Theater mit Spießens Ritterschauspiel „Klara von Hoheneichen" in dem neben Strödel, Schwartz, Weiß, Carnier und Emter, neu gewonnene Mitglieder mit Beifall auftraten. Er ist fortwährend bemüht das Personal zu verbessern. Lemm würde seiner Einladung gefolgt seyn, wenn nicht Iffland, um ihn zu fesseln, ihm einen höheren Gehalt gegeben *). Ein Kapi-

*) Wolfs Almanach 1838. S. 65.

tal von 2500 Thlr., das in drei Jahren zurückgezahlt werden soll, um Sängerinnen und Schauspielerinnen nach Königsberg zu berufen, ist leicht beschafft. Die Einnahme ist gesichert, indem das Parterre-Abonnement auf 150 Vorstellungen, wie es die Direction nur verlangen kann, zu Stande kömmt und nicht so viel Logen vermiethet werden können, als gewünscht werden. Der Sommer wird vom Winter vollständig übertragen. Die Theilnahme des Publikums regt die Spielenden zu verstärktem Wetteifer an. Es wird nicht in der Garderobe gespart, die nicht weniger geschmackvoll als kostbar im Hause des Directors Säle einnahm und von durchreisenden Schauspielern regelmäßig in Augenschein genommen wurde. Große Opern und große Trauerspiele wurden in Königsberg so früh, als auf den vornehmsten Bühnen gegeben. „Die Hochzeit des Figaro" wurde in demselben Jahr, als in Hamburg, die Trilogie „Wallenstein" ein Jahr früher in Szene gesetzt. Die Sorgfalt, mit der es geschah, wurde meistens anerkannt. „Eine Kleinigkeit" ward einst gerügt, denn hier „wo die Direktion mehr thut, als die manches Theaters", fiel auch das weniger Störende schon auf. Wenn Unwille laut wurde, so meist von Seiten derjenigen, die Dutzendbillete besaßen, sobald von ihnen eine kleine Nachzahlung verlangt wurde bei den ersten drei Vorstellungen Aufwand erfordernder Stücke, darüber, daß bisweilen auch am Sonnabend gespielt wurde, weil das Abonnement nur für die gewöhnlichen Spieltage galt. An Störungen, die vom Parterre ausgingen, fehlte es nicht, im Ganzen war aber die Haltung der Schauspieler und des Publikums gleich würdevoll, wenigstens kam Aergerliches nur hinter den Culissen vor. Zu den Seltenheiten gehörte es, wenn ein Schauspieler verhöhnt oder ausgepfiffen wurde. Der gute Geist, der in dem Künstlerverbande herrschte, die Liebe zur Kunst, die ihn und die Schauenden beseelte, wie der spätere unangenehme Verlauf der Steinbergschen Direction es lehrte, beruhte eigends auf dem Ansehn, der Einsicht und dem richtigen Takt des oben gerühmten Anton Schwartz. Er stand nicht berathend zur Seite, sondern er ordnete an und bestimmte und verdiente das volle Vertrauen des Directors und des Publikums, das er genoß. Es war wohl zunächst die Zaghaftigkeit Steinbergs daran Schuld, daß das Unternehmen, als es freudig gedieh, durch die kriegerischen Ereignisse einen unver-

windbaren Stoß empfing. Eine augenblickliche Verlegenheit, da eine Zeitlang bei der verhängnißvollen Gestaltung der Dinge das Theater leer blieb, brachte diesmal bei Steinberg eine solche Bestürzung zuwege, daß er, noch früher als Bachmann in Danzig, sich als zahlungsunfähig erklärte, im Sept. 1806. Eine Theater-Administration wird eingesetzt, das Personal verkleinert und zu dem technischen Vorstand nicht Schwartz gewählt, sondern Ströbel und Beinhöfer, welche auch später, als Steinberg mit einem kleinen Theil der Truppe in Memel und Curland spielte, die Regie führten, der eine vom Schauspiel, der andere von der Oper. Schwartz, der Bassist Sehring und die beliebten Künstlerinnen Bessel verlassen das Theater. Die Logen-Abonnements-Billete, sowie die Parterre-Dutzend-Billete verlieren für zwei Monate ihre Gültigkeit. Die Komödienzettel, um ihre bindende Kraft zu verläugnen, verlieren das Datum und werden mit „Heute" bezeichnet. Wie in Danzig, war es auch in Königsberg ein Justiz-Commissarius, der die Zügel der Regierung ergriff, der Criminalrath Brausewetter. Wer diesen Mann nur gesehn, weiß, daß niemand der Kunst ferner stehn konnte als er, dennoch glaubte er seine Stimme auch bei den Proben nicht unterdrücken zu dürfen und spendete Lob und Mißfallen. Als Empfindungen vor dem Schauspielhause in Königsberg, bei unfreundlichem Wetter, las man in einer Berlinischen Zeitung:

Brause Wetter und Sturm und Unflath häufender Regen,
Brause Wetter, nur wirf Tempel und Musen nicht um.

Diejenigen, die sonst gern das Kunstinstitut unterstützt hatten, wandten sich jetzt verdrüßlich von ihm ab, wenn auch Steinberg in einer Ansprache an das „gütige", „liebenswürdige Publikum" dasselbe für die Administration günstig stimmen wollte, als sie auch am 1. Nov. erklärte, die Dutzend-Billets noch nicht annehmen zu können. Der Krieg rückt nah und näher, aber die Furcht ist größer als die Gefahr vor dem Bestehen des Theaters. Im Nov. 1806 zieht der Hof nach Königsberg. Das königliche Paar besuchte gern das Theater, um sich dem Volke zu zeigen, das in treuer Liebe und Hingebung aufrichtige Huldigung darbrachte und die Bitterkeit des Schmerzes erst in Louisens Thränen er-

kannte *). Patriotismus half die Räume füllen. Es wurden Muth und Vertrauen erweckende Vorstellungen gegeben, (ein Prolog hieß: „Muth und Vertrauen"), „Friedrich Wilhelm vor Rathenau" von Rambach, „Wallensteins Lager", zu dessen Schluß ein von Berlin herübergekommenes Kriegslied „die Trommel ruft, die Fahne weht geschwungen" gesungen wurde, beziehungsreiche Vorspiele. In einem von Heinr. Bardeleben „Kunst und Vaterland" **) spricht der Genius:

Erhebe dich in angestammter Kraft.
Vertrauend, eifrig, festen Muths und dankbar
Des würd'gen Herrschers großes, würd'ges Volk,
Glaub' an dich selbst!
Die Welt bleibt jung und kräft'ge Zeiten kommen.
Gefallen ist der morsche Stamm, das frische Reis
Zur höhern Krone schießt es fröhlich auf.
(Mit dem eignen Kranz die Königsbüste krönend.)
Du Herrlicher bist bess'rer Stunden werth:
Der Kranz, den deine Ahnherrn mir geflochten,
Er soll vor Fürst und Völkern mich umstralen —
— kommen wird die Zeit, daß du mein Haupt
Mit neuer Glorie schön umstralst.

Als am 26. Dez. 1806 die Russen einen glänzenden Sieg erfochten haben sollten, die aber nach Ostrolenka sich zurückzogen, so ertönte in dem Jubel, von dem das Theater wiederhallte, die Stimme eines Studenten, der auf Napoleon ein donnerndes Pereat ausbrachte. Der kühne Jüngling erhielt unter der Hand die Weisung, sich sofort nach Rußland zu verfügen. In einer Warnungsanzeige des Polizei-Directoriums vom 31. Dez. 1806

*) In einem Referat von Königsberg 20. März 1808 in der Sonntagszeitung: „Der Geldmangel steigt. Unser Hof schränkt sich äußerst ein. Jede Klage verstummt und die Liebe für den Regenten wird vermehrt, wenn er wie Carl XII. in der Ukraine that, das Brot, welches man ihm als ungenießbar vorzeigte, selbst kostet, oder wie Alexander, um nicht allein zu genießen, das wenige Wasser verschmäht, welches man für ihn in der Wüste aufzutreiben vermogte."

**) Der Prolog erschien im Druck „für die Schaubühne in Königsberg am 18. Jan. 1808. Königsberg."

ist folgende Stelle: „Es ist im Schauspielhause, bei den Aeußerungen der Freude über die errungenen Vortheile der russischen Waffen ein einzelner Ausruf laut geworden, der nicht den Beifall des gesitteten, mit Ueberlegung handelnden Publikums erhalten hat." Im Jan. 1807 zieht sich der Hof nach Memel zurück. Steinberg, der das Privilegium sich nicht entwinden ließ, hatte nur dem Namen nach die Direction aufgegeben. Die Verhältnisse waren ungeachtet der trüben Zeit wieder möglichst geordnet und gestalteten sich immer besser, so daß Carnier 1808 schrieb: „In pecuniärer Hinsicht ist jetzt eine günstige Periode und im Aesthetischen geschieht auch Anerkennungswerthes. Die Bühne vortheilte von der Anwesenheit der russisch-preußischen Armee." Ihr gereichten die fremden Gäste nicht zum Schaden, „erst die Bewohner, welche das jenseitige Ufer der Oder verlassen hatten, dann die Russen, dann die französischen Behörden." Steinberg, um dem Hof in seiner Abgeschiedenheit heitere Abende zu bereiten, verband sich mit einem Schauspielunternehmer Riesam, der von Pommern gekommen war, um mit ihm und einigen Mitgliedern der eigenen Truppe Vorstellungen in Memel zu geben. Wenn Riesam auch vor dem Anfang von dem Unternehmen zurücktrat, so gab Steinberg darum nicht seinen Plan auf und reiste mit den Schauspielern Fleischer, Nelkenbusch (Ludewig), Deny, Mad. und Dem. Herbst (nachmaliger Goßler), Federsen und dessen erster Frau u. A. nach Memel. Hier nahm Steinberg oft, wenn auch eine bescheidene Stelle, unter den Spielenden ein. Als das Königspaar wieder Memel verließ, fand sich die kleine Gesellschaft nicht bewogen, nach Königsberg zurückzukehren und der günstigen Meinung vertrauend, die in Kurland für das Schuchische Theater sich erhalten hatte, ließ Steinberg sie nach Libau gehn und erwählte den besonnenen Fleischer zu ihrem Haupt.

Unterdessen wird von Ströbel und Beinhöfer Namens der Administration das Theater in Königsberg geleitet, die von Steinberg ausgegebenen Billete nach und nach realisirt. Die Franzosen erkennen durch zahlreichen Besuch den Werth der Oper an und auf Befehl des französischen Gouvernements wird „Belmonte und Constanze" gegeben. Die Comödienzettel sind deutsch

und französisch *). Neben Opern, wie „Titus" wurden Stücke von Goethe und Schiller einstudirt „Egmont" und „die Braut von Messina."

Ungeachtet der wechselnden Zustände Königsbergs während dieser Zeit wurde unabänderlich am neuen Schauspielhause gebaut. Der Hof, der für den Bau sich interessirte, schenkte den Platz, auf dem die Ruinen der unvollendeten Garnisonkirche einst gestanden. Das Schauspielhaus sollte sich auf kirchlichem Boden erheben, wie eine Kirche später die Stelle des alten Schauspielhauses einnahm. Am 16. Juli 1806 ward der erste Stein vom Staatsminister Baron F. L. v. Schrötter gelegt. Die Inschrift **) lehrte, daß der Geh. Rath Stägemann, der Kriegsrath Wißmann und der Baudirektor Müller die Männer waren, denen die Stadt das Werk verdankte, zu dem Hohe und Reiche (die Commerzienräthe Prin und Schwinck, die Criminalräthe Brandt und Brausewetter, der Dr. Motherby, der Buchhändler Nicolovius, der Director Steinberg und viele Andere, die mehr oder minder große Erwartungen an das Unternehmen knüpften), gern beisteuerten. An dem Abend der Feier verkündigten die Schauspieler von der Szene herab ihren Dank. Man sah nunmehr eine kolossale Steinmasse hinter den riesigen Baugerüsten emporsteigen, unter denen bei flüchtigem Aufenthalt die Franzosen bisweilen für sich selbst oder ihre Pferde ein Unterkommen suchten. Die Herrlichkeit des Innern, die man nach Jahresfrist am Tage und im ersten Entstehn schon wahrgenommen hatte, steigerte die Erwartung mehr und mehr. Die Eröffnung des Theaters war der sehnlichste Wunsch. Der Baumeister mußte, um ihm einigermaaßen zu genügen, den Concertsaal vorläufig zum Theater einrichten, auf dem einige Male gespielt wurde. Die Leute glaubten, man zögerte absichtlich mit der völligen Beendigung, damit die Einweihung durch die Anwesenheit

*) Avec permission des autorités françaises les acteurs allemands donneront. Die Zauberflöte = La flûte enchantée ou les mystères d'Isis. Die Theater-Probe (dem Impromtu de Versailles von Moliere frei nachgebildet) = La Repetition, die Mitschuldigen = Tous coupables, die Räuber = Moor, chef des brigands.

**) Auf einem großen Bogen ist sie abgedruckt.

des Hofs die höchste Feier gewinne. Am 25. Juli 1807 zogen die Franzosen von dannen und die heiß erflehte Rückkunft von Memel erfolgte am 16. Jan. 1808. „Von den Grenzen des Reiches, hieß es, kehrt Er zurück in unseren Kreis, in unsere Arme. Lange haben wir Ihn entbehrt, lange Ihn und Louisen, die Königin unseres Vaterlandes und unseres Herzens ersehnt." Die Eröffnung des neuen Theaters ging aber erst am 29. April 1808 vor sich. Vorher wurde eine Probevorstellung zum Besten der Armen gegeben, in denen man an Bruchstücken beliebter Schauspiele und Opern*) sehn und prüfen sollte, mit welcher Pracht und welchem effektvollen Erfolg künftig alle Darstellungen gekrönt seyn würden. Nicht weniger als die Szenen, die die beliebtesten Schauspieler und Sänger im überfüllten Hause aufführten, erregten die Szenen, die Breysigs Pinsel geschaffen, laute Bewunderung. Bei der feierlichen Einweihung des Panorama-Theaters fiel die Darstellung von „Titus" mit einem Prolog: „die Erstlingsgabe" überaus glänzend aus**). Das Zuströmen der Schaulustigen ist so groß, daß man die Bestimmung trifft, Kinder unter 12 Jahren nicht zu den ersten Vorstellungen zuzulassen, daß verschiedene Eingänge geöffnet werden zu den hohen und niederen Plätzen. Da Aussicht ist, daß die Administration wieder die Direction Steinberg's ablösen werde, so verläßt Schwartz Stuttgart und reist nach Königsberg. Zwei Monate nach der Eröffnung steht am Mittage das neue Schauspielhaus in Flammen, am 1. Juli 1808. Die Entstehung des Feuers bleibt unermittelt***), was sich an brauchbarem Mauerwerk erhalten hat, ist

*) Aus „Maria Stuart", dem „unterbrochenen Opferfest", dem „Corsaren aus Liebe" von Weigl und der „Zauberflöte".

) In der Rede des Abschieds vom alten Hause, die **Ihm und **Ihr** gewidmet ist:

Hundert war hier gegen Eins zu wetten,
Daß in einer Zeit, wo tiefe Trauer
Rund um uns von allen Seiten tönet,
Nimmer wir die Wanderung beträten
Von der lang gewohnten kleinen Hütte,
Von dem lieb gewordnen heimschen Herde
In des neuen Prachtgebäudes Thore.

Weygoldt's Morgenzeitung 1808. S. 153.

***) v. Baczko, der zum Besten seines Freundes Steinberg ein Schauspiel

von geringem Werth, die Feuerversicherungssumme setzt aber den Wiederbau außer Zweifel. Da das jetzige Theater eine ziemlich genaue Copie des abgebrannten ist, so verbleibt die Beschreibung dem folgenden Abschnitt. Dieses war noch nicht vollendet, versprach aber, wie Carnier meinte, „das fehlerfreiste in Deutschland" zu werden. Wilh. v. Humboldt hatte sich günstig über das Panorama-Theater ausgesprochen und Mad. Bethmann den Riß desselben mit großem Beifall gesehn. Schwartzens Urtheil, das sich entschieden gegen das Panorama-Theater erklärte, stützte sich nicht auf Zeichnungen, sondern auf selbst gemachte Erfahrungen. Er hielt dafür, daß der Verlust des Hauses zu verschmerzen sey, da nun wieder im kleinen gespielt werden könnte, wo die Vorstellungen mit dem 17. Juli 1808 anhuben. Schwartz ist Mitdirektor und eine Zeitlang steht sein Name allein unter den Comödienzetteln, unter ihm feiert die Kunst neue Triumphe und wie groß auch der Reiz des Neuen ist, so geben die Besucher des Theaters keine Verstimmung zu erkennen, nothgedrungen dem Alten huldigen zu müssen. Wie viel auch der Brand Einzelnen gekostet, das Gedeihen des wohl geordneten Kunstinstituts leistete Ersatz, in so weit es möglich war. Der Commerzienrath Prin, der sich als Actionnair und als General-Rendant der Baukasse bemerkbar machte und gern schrieb *), wandte sich Namens des Theaters an den König, mit der Bitte, Ueberflüssiges der Opern-Garderobe in Berlin als Unterstützung der durch den Brand Beschädigten gewähren zu wollen, worauf er die Weisung erhielt, darüber mit Iffland zu verhandeln. Es erfolgte nichts und brauchte auch nicht dringend verlangt zu werden. Schwartz, dem es mehr auf den Kern, als die glänzende Schale ankam, erkannte richtig, daß nur im kleinen Theater vollendete Darstellungen zu erzielen seyen, denn die häufigen Wiederholungen guter Stücke, lassen den Künstler Herr seiner Aufgabe werden, während im großen Gebäude, das Tausende von Zuschauern faßt, nur wenige

„der Mennonit" auf Subscription herausgab, theilt in der Vorrede, nach actenmäßigen Quellen, über das Ereigniß das zur Kenntniß Gekommene mit.

*) Sein Gegner, wie der Kotzebue's, war der Kaufmann A. Krause, der die Schreibereien des ersten verspottete und den andern dadurch neckte, daß Inserate mit A. K. unterzeichnet, auf ihn bezogen wurden.

verlangt werden, im kleinen schreitet, bei selbst langsamem Vortrage die Handlung schneller vor, da von den Spielenden nicht große Räume zu durchschreiten sind und schleppende Abgänge vermieden werden, in dem kleinen Hause kann auf den gewählten Theil der Zuschauer Rücksicht genommen werden, im großen heißt es, die Menge muß es bringen und von ihrem Geschmack ist alsdann die Kunst abhängig, wenn sie ihr Daseyn fristen will. Der Untergang des neuen Schauspielhauses war zum Aerger derjenigen, die das Schöne nicht vom materiell Großen zu scheiden wußten, fast vergessen. Ein neuer Tempel ersteht aber aus den Ruinen, der König hat den Bedarf des erforderlichen Bauholzes dem Architekten zugesichert, der nur um der Ehre willen, ohne Lohn den Musen seine eifervollen Dienste widmet. Schwartz erklärt da, daß er in keinem andern Theater, als in einem Culissen-Theater spielen werde. Es wird ihm auseinander gesetzt, daß ein solches nicht allein mit echter Kunst unverträglich, in jeder Art unzweckmäßig, sondern auch „kostspieliger und einer viel größeren Feuersgefahr ausgesetzt" sey*). Wenn man auch nicht geradezu sich dahin ausspricht, daß er das Edle nicht zu fassen vermöge, so macht man ihm doch bemerkbar, daß man nicht den „Eigensinn des Einzigen" gegen den Wunsch so Vieler werde aufkommen lassen und „ein Monument der Kunst und des guten Geschmacks", das 105,000 Thlr. gekostet, als nicht vorhanden ansehn, man tröstet sich damit, daß „kein Mensch unersetzlich sey." Es verlautete, Schwartz habe allerhöchsten Ortes neben dem Schuchischen Privilegium und den Gerechtsamen der Actionnairs sich um eine besondere Concession beworben. Man kömmt ihm zuvor durch eine „auf die reinste Wahrheit gegründete Darstellung", an die man die allerunterthänige Bitte anknüpft, dem Schwartz nicht zu willfahren und die „nachtheilige Rivalität zweier Theater nicht zuzulassen, da die bisherigen Unternehmer des einen stets mit Insolvenz geendigt" hätten (!!!). Es wird bestimmt, daß künftig nur allein im neuen Schauspielhause Dramatisches dargestellt werden dürfe. Es regnet eine Flut von Schriften für und wi-

*) In das Verlangen nach einem Culissentheater könne nicht gewilligt werden „ohne der Vernunft wehe zu thun und ohne den verdienstvollen Architekten zu kränken."

der und Prin läßt es sich namentlich sauer werden, Müllers gekränkte Ehre zu verfechten. Das Schauspielhaus sollte eröffnet werden, noch vor der Abreise des Hofs nach Berlin. Iffland und Mad. Bethmann sollten als mitwirkende Gäste dem Panorama-Theater die würdigste Opferflamme anzünden. Wie sehr stimmte man die Saiten herab! Jene kamen nicht, Schwartz drohte zu gehn und man vermiethete an den Schauspieldirector der kleinsten Truppe, an Heckert in Tilsit, das neue Schauspielhaus und zwar auf sechs Jahre. Dieser vermehrte, um in seinem Contingent ein Paar namhafte Größen zu haben, es um zwei Mitglieder, denen Schwartz gekündigt hatte, Federsen und Mad. Ritzler. Dem Manne that es noch vor der Uebernahme leid, in ein ihn gewiß überraschendes, glänzendes Anerbieten eingegangen zu seyn. Heckert schrieb an die Actionnaire: es würde ihm „ein äußerst unangenehmes Gefühl erregen, Herrn Schwartz ein trauriges Loos zu bereiten"; da er selbst „sein Brot reichlich" habe, so würde es ihm „keine Ruhe lassen". Bei einer so großen Gutherzigkeit oder einem so geringen Muth, denn er sollte wohl nach dem Willen der Actionnäre imponirend den Anspüchen Schwartzens entgegentreten, blieb diesen nichts Anderes übrig, als den Helfer in der Noth der Verpflichtung zu entbinden. Schwartzen bei Wiederholung seiner Wünsche wird wiederholt, daß es sich um Großes handelte, um Rettung eines großen Capitals und eines edeln Denkmals der Kunst. Schwartz will sich da den Bedingungen fügen und dem Versprechen Müllers vertrauen, „daß jedes Stück im neuen Theater, so gut wie im Culissen-Theater gegeben werden könne", aber sobald sich dieses nicht bewähre, ermächtigt seyn, den Contrakt wieder aufzuheben. Schwerlich konnte er erwarten, daß man es auf eine solche Bedingung würde ankommen lassen. Er machte sich darauf anheischig, sowohl die Miethe des großen Theaters, als die des kleinen zu tragen, wenn man ihm gestattete, in diesem, so oft er es für gut hielte, zu spielen. Einer Forderung der Art war bereits vorgebeugt. Der König gewährte dem Direktor einen jährlichen Zuschuß von 2000 Thlr. als Miethe für die große Königsloge, die, wenn der Hof nicht anwesend wäre, von den höchsten Militärs und Staatsbeamten benutzt werden sollte. Schwartz übernimmt die Direction. Wieviel größer auch die Tageskosten waren, seit der

durch einen Prolog vollzogenen „Weihe" am 9. Dez. 1809 des neuen Schauspielhauses; so ist der Anfang der Art, daß bei den Bewunderern des Neuen der Genuß durch keine Besorgniß beschränkt wird. Der Hof, der nur bis zum 14. Dez. noch in Königsberg verweilte, beehrte sechsmal die überfüllten Räume mit seiner hohen Gegenwart. Als man vor $1\frac{1}{2}$ Jahren den Einzug in das große Haus gehalten, weilte die Wehmuth noch gern auf alter Erinnerung und mit einer Feier trennte man sich,

Von dem liebgewordnen heimschen Herde *).

Diesmal würde eine solche keinen Anklang gefunden haben. Wie man damals zum Ausdruck gegen tyrannische Bedrückung zum Redner Goethen wählte, indem „Egmont" zum ersten Mal über die Szene ging, so jetzt Schillern, dessen „Tell" zum ersten Mal in würdiger Weise dargestellt wurde. Noch war kein halbes Jahr verronnen, so war der Glanz, den der Architekt und der Decorateur über die Darstellungen verbreitet, dermaaßen verblichen, daß ein Grauen der Verödung die zusammenschmelzende Zahl der Theaterfreunde umfing. Das bunt wechselnde Repertoir ließ den Schauspielern keine Zeit zum Nachdenken und verstimmt genügten sie im leeren Hause nur einer äußerlichen Verpflichtung und die Zuschauer wiederholten die Klage, daß man im neuen Hause nicht hören könne, mit um so größerem Recht. Steinberg stand, wie vorher, neben Schwartz und half ihm, soviel er vermogte. Er hatte die Direction schon im kleinen Theater ihm so gut, wie übergeben, aber das Privilegium, das auf die Schuchischen Geschwister ausgestellt 1802 in modifizirter Weise von Neuem bestätigt war, hatte er ihm ohne Weiteres nicht ablassen können. Dennoch sah er dem Streit zwischen Schwartz und den Actionnairen nur aus der Entfernung zu, indem ihn das Ansehn der Machthaber imponirte, die auf die allerhöchste Willensmeinung des damals hieselbst residirenden Hofes verwiesen, und es ihm nicht gleichgültig war, es mit seinem einsichtsvollen Freunde

*) In der Abschiedsrede wurde gesagt:

Lebe wohl denn Zeuge mancher Freuden,
Mancher herzlichen Erhebung Zeuge,
Mancher sanften, fromm geweinten Zähre,
Mancher heitern, lebensfrohen Stunde.

und Hausgenossen zu verderben und mit dem Theile des Publikums, das der Schwartz-Steinbergschen Verwaltung ungeschwächten Beifall zollte. Aus dem Dunkel einer unscheinbaren Wirksamkeit wird auf einmal Steinberg hervorgezogen als Besitzer des Privilegiums und Schwartz mag ihn nicht im vollen Genuß des Eigenthumsrechts kränken. Durch „die Nothwendigkeit" sieht sich dieser gezwungen, das Unternehmen aufzugeben und Königsberg zu verlassen. Die Ueberzeugung, daß er, das Gute zu fördern, „den bestehenden Umständen nach, nicht ferner" vermag, treibt ihn hinweg. Nach dem Schluß der ersten Darstellung, der „Schweizerfamilie", in der er gespielt und gesungen, tritt er am 12. Mai 1810 die Direction an Steinberg ab. „Ich nehme nichts mit, erklärt er scheidend, als das Bewußtseyn, Ihre Liebe verdient und auch die Liebe manches würdigen Mannes errungen zu haben." Um ohne Vorwurf gehn zu können — die günstige Stelle eines Regisseurs des Hoftheaters in Stuttgart hatte er aufgeopfert — übergab er, wie er sich ausdrückt, die Früchte seiner Anstrengungen, seiner Sorgen seinem Nachfolger für den geringe Summe der am Ort abzutragenden Schulden. Ein späterer Versuch, sich wieder in Königsberg einzubürgern, scheiterte gleichfalls an dem „Eigensinn des Einzigen", nämlich Müller's*), für den das Wort zu nehmen, Prin nicht müde wurde. Nach langem Stillschweigen richtet Steinberg seine Stimme an das Publikum, mit der Versicherung, daß er die Direction „auf Antrag des Comité" übernommen, und sich „keiner Intrigue gegen Schwartz schuldig gemacht" habe. „Ich habe, sagt er, den Theater-Apparat für die Summe an mich gekauft, welche gefordert wurde, wahrlich keine geringe Summe, (nämlich 2000 Thlr.), um nicht das Werk in fremde Hände kommen zu lassen." Er hofft den Beweis zu geben, „daß in diesem neuen Schauspielhause, ohnerachtet aller eingebildeten Schwierigkeiten, ein Unternehmer doch sein Fortkommen haben kann." Er hofft — allein Dutzendbillete, häufiges Abonnement suspendu, Vorstellungen, die unter besonderem Namen, wie „Etablissements-Beneficien" zu zahlreicher Theilnahme anregen sollen, bringen mehr Verlegenheiten zuwege,

*) Wenigstens erkannten jetzt nur wenige Actionnaire in dem „Einzigen" den beharrlichen Schwartz.

als daß sie Verlegenheiten abhelfen. Die Abonnenten werden immer mißgelaunter und unzugänglicher. Unglück lastet auf der Zeit seiner Verwaltung. Die Königin stirbt 19. Juli 1810 und wird betrauert, wie sie beglückte. Für Steinberg ist der Schmerz ein niederschmetternder, wenn auch die Landestrauer und die Schließung des Theaters nur bis zum 1. Aug. währt. Man sieht den thätig rührigen Mann wie wild durch die Straßen rennen und sich mit der Faust an die Stirne schlagen. Die Nachsicht, die er in Erfüllung von Verpflichtungen zu oft in Anspruch nehmen muß, erscheint halb als Unredlichkeit. Jetzt erklärt er die Gültigkeit der Dutzendbillete bis auf den 1. Oct. hinausschieben zu müssen, der Unwille ist so groß, daß er widerrufen muß, ohne die Möglichkeit abzusehen, Wort halten zu können. Gastspieler füllen für kurze Zeit die Plätze, welche nach ihrem Abzug niemand einnehmen mag. Eine Kette von mißlichen Umständen, Verlegenheiten hemmt dennoch den geplagten Director nicht in der eifrigen Wahrnehmung des Geschäfts, in dem Bemühen, Künstler und Publikum zufrieden zu stellen. Er, der für Wohlleben und Luxus keinen Sinn hatte, schränkt sich noch mehr ein, um nur den Gläubigern gerecht zu werden. Doch allein gegen Wucherzinsen wird ihm geborgt. Alle Mühe ist vergeblich und ein Aergerniß, wie es im Bühnengeschäft ohne Ende vorkömmt, ist zunächst Veranlassung, daß er nach kurzem Krankenlager am 31. Jan. 1811 verscheidet, 54 Jahr alt. Zufall und Nothwendigkeit wollten, daß das Andenken des Mannes, der redlich und wohlwollend die Liebe edler Freunde verdiente und der nur, weil er nicht die ausreichende Kraft zum Dirigenten besaß, sich Feinde machte, verlästert wurde. An seinem Todestage trat der ihm ergebene Weiß als Adam im „Dorfbarbier" und als Schnaps in den beiden „Billets" auf und am 2. Febr. 1811 gab die wieder in Wirksamkeit tretende Theater-Administration die Nachricht, „durch Steinbergs Tod sind sämmtliche von demselben eingegangenen Abonnements-Contrakte und ausgegebenen Dutzend-Billete ungültig geworden." Nur um des Anstands willen und noch mehr aus Theilnahme an den Hinterbliebenen, wurde acht Tage nachher — Lustspiele waren indeß aufgeführt — eine Todesfeier veranstaltet, in der nach gehaltener Trauerrede Dem. Steinberg in Gotters „Marianne" die Titelrolle gab. Die Vorstellung fand zum Besten der Mad.

Steinberg geb. Moser statt. Die Theater-Administration erwarb von der Wittwe das Privilegium gegen eine lebenslängliche Pension von 300 Thlr. und Bewilligung einer Loge im ersten Rang. Nur einmal wurde ihr die stipulirte Summe ausgezahlt.

So verlosch das Schuchische Privilegium, das erworben von Franz Schuch, († 1764) das auf dessen Sohn gl. N. († 1771) auf die Schwiegertochter Caroline († 1787) und deren Kinder Friderike Bachmann († 1812) und Carl Steinberg vererbte *).

Nur Weniges bleibt über das Schauspielwesen im Allgemeinen zu berichten, da es in dem geschilderten Wirkungskreise der größeren Künstler enthalten ist. Im 18. Jahrhundert gab es kaum eine Theatercensur, die Anfangs einem Universitäts-Professor übertragen war, kaum eine polizeiliche Ueberwachung, denn, wie erzählt ist, bedeutete ein Freund des Schauspiels das unruhige

*) In zwei Aufsätzen der Hartungschen Zeitung in Betreff des 50jährigen Theater-Jubelfestes, das zum Andenken der Eröffnung des Steinbergschen Theaters am 30. Mai 1802 gefeiert wurde, wird die damalige Direction persiflirt. Aus den alten Comödienzetteln wurde angeführt, die Abonnenten wären durch den Comödienzettel gebeten, es nicht ungütig aufzunehmen, wenn man bei einer Vorstellung neben dem Billet noch 3 Düttchen verlangte, das Publikum wäre in einer beweglichen Anrede angegangen, seine Gunst einer Schauspielerin in ihrem Benefiz darzuthun — und bemerkt: „In welchem Renommé diese Gesellschaft so wie deren Leistungen standen, mag der Umstand dokumentiren, daß bei uns noch bis auf den heutigen Tag die Gesellschaft, welche sich durch innere Zerrissenheit und Unordentlichkeit auszeichnet, eine Schuchsche Gesellschaft benannt wird." — Preiserhöhungen sind auch jetzt nicht ungewöhnlich. Anpreisungen im Interesse des Theater-Directors und der Schauspieler, herzbrechende Aufforderungen zur Großmuth in mehrmaligen Annoncen gehen der Aufführung jedes neuen Stückes, jeder Benefizvorstellung in der Hartungschen Zeitung voraus. Wenn Schuchsche Gesellschaft zum Spottnamen geworden, so haben wir es uns dadurch zu erklären, daß nach den oft trüben Verhältnissen, während Friederike Schuch in Königsberg das Theater leitete, Ruhe und Ordnung durch Steinberg zurückkehrte. Jene Aufsätze sollen offenbar die neue Zeit im Vergleich zu der vor 45 Jahren als rühmlich hervorheben. Damals wurde aber nicht „Don Carlos" in einer Weise gegeben, als während des Gastspiels Emil Devrients, da das Publikum durch jubelndes Mitspielen sich für den Theil der Vorstellung entschädigen mußte, in dem das nur zur Statistin taugliche Fräulein B. die Königin und ein in der Eile aufgegriffener Held Gr. den Don Carlos schmählich parodirte. Und dies begab sich im Mai 1849. Daß Steinberg im alten Schauspielhause die Zuschauer, weil sie in zu geringer Zahl sich eingefunden, vor dem Anfange verabschiedete, ist nicht bekannt.

Publikum, es nicht dahin kommen zu lassen, daß eine solche für nöthig befunden werde. Im neuen Schauspielhause in Königsberg wurde eine Polizeiloge angelegt. Veranlassung indeß gab es manchmal zur Begegnung einer Störung im Zuschauerraume, zur Beschwichtigung eines Streites auf der Bühne. Bei dem geselligem Vernehmen aller Schauspieler unter einander, kam es nicht selten vor, daß mancher Mißmuth und Groll mit auf die Szene genommen wurde und sich hier bösartig genug kund gab. Die Strafe von Seiten der Direction bestand wohl nur in Rügen und Verwarnungen. Auffallend erschien, als der erwähnte Gilly aus Berlin beim Bau des Bruinvischen Theaters bei Gelegenheit der Maschinerien auseinander setzte, daß selbst bei den gewöhnlichen Arbeitern eine Ungeschicktheit und ein Versehn mit einem Abzug vom Tageslohn zu beahnden sey. Da der Schauspieler Flögel einst zu spät aufrat, erinnerte ein Rezensent, daß auf anderen Theatern ein solches Versäumniß mit einem Theil der Gage verbüßt würde und daß Geldstrafen eingeführt werden mögten. Als eine vom kleinen Hause und beengten Platz sich herschreibende Gewöhnung der Schauspieler, ist es wohl anzusehen, daß sie vom Rezensenten B. und nachmals von Kotzebue getadelt wurden wegen des nahen Zusammenstehens beim Spiel. Ohne daß die Vertraulichkeit motivirt war, pflegten sie sich anzufassen, sich die Hände zu drücken.

Bei dem Interesse, das die Oper gewährte, that man gern auf das Ballet Verzicht. Es waren nur Fremde, die bisweilen in theatralischen Tänzen sich zeigten. Der ehemalige kgl. preußische Balletmeister Duquesney mit seiner Gattin geben in Danzig und Königsberg Vorstellungen unter Mitwirkung verschiedener Schauspieler „das Satyrfest“, „die Gruppen von Herkulanum“. Im J. 1808 werden Ballete aufgeführt, wie man sie noch nicht gesehn, von den ausgezeichneten Tänzern aus Berlin Gasparini, seiner Frau und Moser (behauptete man gleich, daß das genannte Ehepaar früher noch Vorzüglicheres geleistet) „der Blumenkranz“, „das ländliche Fest oder der gefoppte Liebhaber.“ In einem Zwischenakt tanzt 1807 der Carabinier Bellegarde eine Anglaise.

Französische und italienische Künstler gaben bisweilen dem Schauspiel eine abwechselnde Färbung, ohne durch ihre Leistungen

einen Eindruck zurückzulassen. Mitglieder des französischen Theaters in Hamburg: Fourés und Frau, Bernard, Duclos, Jubelin geben 1805, d'Alayracs „Adolphe et Clara“, Pergolesi's „La servante Maitresse.“ Eine kaiserlich russische Schauspielergesellschaft veranstaltete 1806 eine Vorstellung „Prêté rendu und L'Aussaut de valet.“ Gleichfalls kaiserlich russische Schauspieler Laneau und Frau führten an zwei Abenden auf Dieulafoi's „La double epreuve“ und Rousseau's „Pygmalion“. Ein Mitglied der italienischen Oper in Petersburg, Rovedino trat einmal auf in dem komischen Intermezzo „il poltrone inamorato“ mit der Musik vom kaiserlich russischen Kapellmeister Antonolini. Weiß in der Rolle eines Bedienten spielte mit.

Unter den deutschen Gastspielen sind namhaft zu machen Kaselitz von Berlin, der, da er einen gefährlichen Nebenbuhler in Unzelmann erstehen sah, wahrscheinlich eine anderweitige Anstellung suchte und 1806 in einer Reihe grotesk komischer Rollen auftrat, ferner die beiden Bassisten vom Petersburger Theater Hübsch und Hunnius.

Welche Stücke auf den Theatern in Danzig und Königsberg besonders beliebt waren, leuchtet aus den Nachrichten über die vorzüglichsten Darsteller hervor. Nicht ohne Interesse dürfte es aber seyn, zu erfahren, wann die bedeutenderen Schauspiele und Opern zuerst zur Aufführung kamen. „Fürst Blaubart“, „die Schwestern von Prag“ und der „Dorfbarbier“ 1802, „Camilla“ und „der Wasserträger“ 1803, „Lodoiska“, „Wallensteins Tod“, „die Schachmaschine“, „Maria Stuart“ (zu Schwartzens Benefiz) 1804. Den theatralischen Festtagen wurde nach 1805 noch Schillers Todestag angereiht, veranlaßt durch die, an die deutschen Bühnen ergangene Aufforderung, durch Vorstellung einer seiner Tragödien zum Besten der Erben des Dichters den Dank den Manen des Verewigten zu bethätigen. Daß die Einnahme einer der zur Schillerfeier veranstalteten Muster-Darstellungen weiter befördert werden sollte, giebt nicht der Comödienzettel an. „Fanchon“, „das unterbrochene Opferfest“ 1805, „Macbeth“ in der Schillerschen Bearbeitung, „Figaro's Hochzeit“, „der Calif von Bagdad“, „Das war ich“ von Hutt, „Nathan der Weise“

in Königsberg (zum Benefiz des Kühneschen Ehepaars), 1806 in Danzig, ein halbes Jahr später „Braut von Messina" (in Danzig früher als in Königsberg), „Turandot", „Aline" 1807, „Weiberkur" von Pär, „Othello" in neuer Bearbeitung, „Egmont" *), „Phädra", „Fridolin", der von Holbein gefiel eben so sehr, als der von Friedrich Walter, der früher mit Gesangstücken von Hiller gegeben wurde, mißfallen hatte, 1808 „Sargines", „die musikalische Tischlerfamilie", „Salomo's Urtheil", „Phädra" 1809, „Tell", „Braut von Messina", „Schweizerfamilie" 1810, Glucks „Iphigenia" in Danzig 1811. In Königsberg, nachdem 1805 Szenen daraus in einem Concert, später ein Paar Akte aufgeführt waren, fand die Darstellung der ganzen Oper erst 1815 statt.

Manche veraltete Stücke, die vordem eine große Wirkung hervorgebracht, kamen noch bisweilen vor. „Röschen und Colas" 1803, „Julius von Tarent" 1804, er wurde zuletzt in Danzig 1822 gegeben, „die Zwillinge" 1806, „die schöne Arsene" 1806, „Ariadne auf Naxos" 1808, das Duodram wurde als eine Parodie auf das Bravourspiel von zwei neunjährigen Kindern gegeben, wie bereits 1786 in Hamburg die Medea, von einem zehnjährigen Mädchen dargestellt war.

Die Besetzung der Oper und des Schauspiels in Königsberg und Danzig ist aus folgender Zusammenstellung zu ersehn.

Hochzeit des Figaro.

	Königsberg 1806.	1809.	Danzig 1810.
Almaviwa	Hr. Deichmann.		Hr. Bachmann d. ä.
Gräfin . .	Mad. Schwarz.	Dem. Müller, nachmal. Mosevius.	Mad. Ritzler.
Susanna .	Dem. Bessel d. ä.	„ Sehring.	Dem. Bachmann.
Figaro . .	Hr. Sehring d. j.	Hr. Blum.	Hr. Fischer.
Marzelline	Mad. Wolschowski.	Dem. Holzbecher.	Mad. Hoffmann.
Bartolo .	Hr. Beinhöfer.	Hr. Fleischer.	Hr. Frank.
Basilio . .	„ Emter.		„ Hüray d. ä.

*) Außer „Clavigo" wurden von Goethe „die Mitschuldigen" und „die Geschwister" aufgeführt. In einem Carnierschen Festspiel finden wir Verse aus „Tasso" eingeflochten.

Fanchon.

	Königsberg 1805.	Königsberg 1810.	Königsberg 1815.	Königsberg 1817.	Danzig 1807.	(1810)
Fanchon	Dem. Bessel d. ä.	Mad. Schmidt.		Mad. Möser.	Mad. Mainzer.	Mad. Ritzler 1810.
Francaville	Hr. Weiß.		Hr. J. Miller.	Hr. Minarzik.	Hr. Ciliax.	
Husaren-Offizier .	„ Deichmann.			„ Rosenberg.	„ Bachmann d. ä.	
Abbé	„ Schwartz.	Hr. Schmidt.	„ Feddersen.	„ Meixner.	„ Bachmann d. j.	
André	„ Nelkenbusch.	„ Mosevius.	„ Angely.	„ Unger.	„ Brede.	
Martin	„ Sehring d. j.	„ Fleischer.	„ Mosevius.	Carl Döbbelin.	„ Kramp.	

Nathan.

	Königsberg 1806.	Königsberg 1813.	Königsberg 1815.	Danzig 1806.
Saladin	Hr. Kühne.	Hr. Anschütz.	Hr. Feddersen.	Hr. Bachmann d. ä.
Sittah	Mad. Lanz.	Mad. Mosevius.	Mad. Krickelberg.	Mad. Bachmann d. j.
Nathan	Hr. Schwartz.		Hr. Fersen.	Hr. Kramp.
Recha	Mad. Kühne.	Dem. Toskani.	Mad. Feddersen.	Mad. Ciliax.
Daja	„ Wolschowski.			Mad. Kramp.
Tempelherr	Hr. Büttner.			Hr. Ciliax.
Derwisch	„ Carnier.	Hr. Spangler.	Hr. Mosevius.	„ Krampe.
Patriarch	„ Ströbel.		„ Pfeil.	„ Hüray.
Klosterbruder . . .	„ Fleischer.	Hr. Beinhöfer.	„ Krickeberg.	„ Mengershausen.

Braut von Messina.

	Danzig 1807.	Königsberg 1807.	Königsberg 1810.
Isabella .	Mad. Kramp.	Mad. Schwartz.	
Manuel .	Hr. Müller.	Hr. Büttner.	
Cesar . .	= Ciliax.	= Kühne.	Hr. Blum.
Beatrice .	Mad. Müller.	Dem. Schönhuth.	Dem. Sehring.
Diego . .	Hr. Kramp.	Hr. Wolschowski.	Hr. Strödel.
Chorführer	= Mengershausen.	= Fleischer.	= Blumauer.
— .	= Weisschuh.	= Carnier.	= Deichmann.

Das Räuschchen.

	1805.	1812.	Danzig 1811.	Königsberg 1850.
Busch	Hr. Beinhöfer.		Hr. Flögel.	Hr. Lanz als Jubilar.
Major Busch .	= Kühne.	Hr. Büttner.	= Ludewig.	= Steinmüller.
Karl Busch . .	= Büttner.	= Draghein.	= Schirmer.	= Rüger.
Mad. Bernhard	Mad. Wolschowski.		Mad. Kramp.	Fräul. Huber.
Wilhelmine . .	= Kühne.	Dem. Toskani.	= Lienau, Gast.	= Steinau.
Julchen	Amal. Steinberg.	F Deichmann.	Minna Herlich.	Adelh. Freude.
Wunderlich . .	Hr. Fleischer.	Hr. Schmidt.	Hr. Kramp.	Hr Richter.
Sophie	Dem. Bessel		Dem. Toskani.	Fräul. Meyer.
Eduard	Hr. Blum.	= Pauly.	Hr. Plettner d. ä.	Hr. Schwartz.
Rath Brand .	= Weiß.		= Hüray.	= Hassel.

In Memel, in Tilsit und in andern littauischen Städten zeigte sich schon frühe Theilnahme für theatralische Vorstellungen, die wandernde Truppen von Zeit zu Zeit veranstalteten. In Tilsit bildete sich ein Theater-Comité, in Memel, Tilsit, Insterburg wurden Schauspielhäuser gebaut und in Gumbinnen ein Lokal dazu bleibend eingerichtet. Ob dadurch, bei den nothwendig erhöhten Kosten, eine Vergrößerung des Genusses bewirkt worden, ist fraglich.

Aus einer Angabe auf einem Danziger Komödienzettel ersehen wir, daß bei Anwesenheit der Großfürstin in Memel 1777, daselbst eine dramatische Feier stattfand, denn das „ganz neu gefertigte Ballet mit neuen Decorationen und Kleidern“ wurde in Danzig wiederholt: „die von der Tugend beschützte Unschuld“ von **Boltolini**, in welchem Hauptschäfer und Schäfer, Hauptschäferinnen und Schäferinnen auftraten. Im J. 1780 schloß die Schuchische Gesellschaft in Memel ihre Vorstellungen mit „Mac-

beth". Eine andere Gesellschaft war die der Mad. Koppe, früher von Koppe (Köppi) und Runge geleitet, die mit Genehmhaltung der Directorin Schuch die kleinen Städte bereiste *). Sie gab in Memel etwa 1795 das Trauerspiel: „Montrose". Vom Aufenthalt der Steinbergschen Gesellschaft in Memel zur Zeit, da der Hof daselbst residirte, ist früher gesprochen.

In Tilsit soll schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Directrice Ohlin ihr Theater aufgeschlagen haben. 1772 spielte die Schuchische Gesellschaft in Tilsit und Gumbinnen. Der Schauspieler Heckert errichtete eine Truppe für Littauen, die eine Reihe von Jahren bestand. Zu ihr gehörte um das Jahr 1809 Nelkenbusch (Ludewig), 1817 August Günther, der später das Directorat übernahm. Für Königsberg, da Heckert daselbst den Director Schwartz aus dem Felde sollte schlagen helfen, stellte er Mad. Ritzler und Feddersen an. Es spielten bei ihm Hesse, Weyland, Mad. Wagner, geb. Deichmann, die später in Königsberg Aufnahme finden. Als daselbst Döbbelin die Direction aufgiebt, gewinnt Heckert einen ausgezeichneten Musikdirektor in Präger und seine Truppe vermehren Laddey, Sempf. Da dessen ungeachtet 1817 sein Unternehmen in Verfall geräth, soll Isouard's „Aschenbrödel" in der Herklotsschen Bearbeitung ihn retten. Mad. Bachmann, wahrscheinlich geborne Schmähling, ist zur Darstellerin der Aschenbrödel erkohren, aber die angekündigte Vorstellung kömmt nicht zu Stande und Heckert sieht sich genöthigt, die Zügel der Regierung in die eines Comité niederzulegen. Dieses tritt 1818 in Wirksamkeit. Merkwürdig ist es, daß 1817 in Tilsit neben dem „gemeinnützigen Wochenblatt", das einige theatralische Aufsätze bringt, auch noch ein besonderes „Theaterblatt" erscheint, mit dessen absprechendem Ton sich die Schauspieler nicht einverstanden erklären.

*) Theater-Kalender 1796. S. 215.

Sechste Abtheilung.

Veränderung der Provinzial-Bühnen durch das Auftreten der Hofschauspieler bis zur 25jährigen Regierungsfeier Friedrich Wilhelms III.

Unter vielen Directionen die von Hüray, von der Hendel-Schütz, von Kotzebue und von A. Schröder.

Nichts griff in die Verhältnisse des Theaterwesens in Königsberg gewaltsamer ein als der einst als originell gepriesene Bau des Schauspielhauses auf dem Königsgarten. Es ist daher hier der Ort, über ihn und nicht weniger über die Neugestaltung im Allgemeinen zu sprechen, die im 19. Jahrhundert an verschiedenen Orten in Aussicht gestellt wurde. Oben ist bereits Breysig genannt, der schon in Stieglitz' Encyclopädie gerühmt wird als „einer der ersten und geschicktesten Theatermaler, der durch viel vortreffliche Arbeiten hinlänglich bewiesen, daß er in der Kunst, Decorationen zu malen, gründliche theoretische und praktische Kenntnisse besitzt" und der später seine mannichfachen Spekulationen über Theaterbau und Alles, was damit zusammenhängt, in vielen Abhandlungen (leider in einer oft unverständlichen Ausdrucksweise) den Kunstfreunden zur Prüfung übergeben hat. Der Prof. Breysig war bis zu seinem Tode Director der Kunstschule in Danzig, er war der Maler der Decorationen in dem abgebrannten neuen Schauspielhause in Königsberg. Ursprünglich Architekt veranlaßte er Architekten, wie Catel, besondere Aufmerksamkeit dem Theater zu widmen, um dem glänzenden Schein durch den Grund der Wahrheit ein solides Ansehn zu geben und dem Kunstgepränge den edleren Stempel der Kunst aufzuprägen. Sie stimmten in ihren Ansichten nicht überein und um so weni-

ger war es möglich, das Hergebrachte aufzuheben, am wenigsten denen, die durch eine durchgreifende Reform etwas Neues, den Geschmack Befriedigendes aufzustellen versprachen.

In Pujouly's „neustem Gemälde von Paris", das 1801 erschien und von Breysig als eine rühmliche Auctorität angeführt wird, sind Vorschläge zur Verbesserung der Bühne gemacht, mit greller Hinweisung auf die gangbaren Uebelstände. Nothwendigkeit, so meint jener, fordere es „sich über eine Menge kleinlicher Gewohnheiten emporzuschwingen, die uns noch aus dem Kindheitsalter der Kunst ankleben." Zuerst wird gegen die naturwidrige Beleuchtung von unten geeifert, denn wie die Bühnen-Künstler den geistigen Anhauch von unten empfangen, so auch das Licht „aus dem Tartarus" anstatt vom Himmel her. Noch lächerlicher ist die Sucht „Culissen anzubringen, die den Blättern eines Bettschirms gleichen. Da nur eine einzige Person in den genau bestimmten Gesichtspunkt gestellt werden kann, den der Maler gewählt hat, um seine Linien zu zeichnen, so folgt daraus, daß von 2000 Zuschauern 1999 sich außer dem gehörigen Gesichtspunkte befinden" und nichts andres als eine abenteuerliche Bauart sehn. „Linien ohne Ordnung, ineinander geschobene Karniese, Gebälk ohne Symmetrie und Wechselbeziehung." Bei der Widersinnigkeit der Culissen nehmen die Schauspieler nicht Anstand überall auf- und abzutreten, so daß sie oft „zu der Fensteröffnung hereinkommen und zu dem Kamine hinausgehen." Vergebens giebt man Verbesserungen an, wie „die geschlossenen Säle, die man in mehreren Schauspielen versucht hat; die Culissen behalten immer die Oberhand." Wie der Verfasser bei Innen-Ansichten an ihnen Anstoß nimmt, so bei Außen-Ansichten („für welche man immer ungleiche Rahmen nöthig haben wird") an den Soffitten; durch sie wird der „Himmel in gleiche Zonen getheilt, die ziemlich so aussehn, wie Stücke Leinwand die man an den Wipfeln der Bäume ausgespannt hätte, um sie im Thau zu bleichen."

Nicht allein im Innern, sondern auch im Aeußern soll der Theaterbau Charakter bekunden.

C. Heideloff gab den Entwurf zu einem neuen Theater in Nürnberg. Er, der die deutsche Baukunst des 13. Jahrhunderts

durch die Erweckung der allverbreiteten Bauhütten wieder einzuführen trachtete, der in Nürnberg das Mittelalterliche wahrte und zu neuem Glanze erhob, mogte in seiner Pflanzung nicht ein Theater als ein exotisches Gewächs aufsteigen sehn *). Auch das Theater sollte sich zur Gothik verstehn in engem, unbequemem Raum, wodurch es in der Stadt, die „in seinen Hauptgebäuden den eigenthümlichen Charakter der Vorzeit trägt, den zur Seite aufsteigenden Thürmen des Sebaldus-Domes und überhaupt mit dem Malerischen der ganzen Umgebung in Einklang erhalten" würde. In einem Theater der Art schmeichelte sich der Baumeister, eine einzige, dem Ruhme der alten Kunststadt würdige Erscheinung darzubieten. Wie die Zeichnung lehrt, so ist die Bühne, so knapp sonst das Maaß genommen ist, 200 F. tief und kann bis auf 250 F. erweitert werden. Da die Gothik tiefe Verhältnisse verlangt, so nahm Heideloff an der beliebten Forderung, längs einer langen Culissenreihe in eine weite Perspektive zu schauen, um so weniger Anstoß und er ließ den Leuten im Inneren ihre Freude, wenn man ihm nur im Aeußern Freiheit gestattete. An der Schauseite bilden Spitzbogen-Arcaden den Eingang zu einer Vorhalle, große Spitzbogenfenster erheben sich über ihnen als zweites Geschoß und im Giebel, der in der Mitte emporsteigt, glaubt man auf dem kleinen Aufriß eine bildliche Verzierung zu erblicken, die dem Sinn der Mysterien-Dramatik entspricht. In Betreff des letzten Punktes erhält man aber durch die Erklärung den Aufschluß, daß die Figur, die für Gott Vater unter Engeln gehalten werden könnte, den Meistersänger Hans darstellen soll. Wie ein pathetisches Trauerspiel in Hans Sachsischer Poesie erscheint der schreiende Unterschied zwischen dem Außen und Innen; das Theater ist ein Gegenstück zu den von einem Münchner Baumeister in Vorschlag gebrachten Gotteshäusern, welcher das Rechte gefunden zu haben glaubte, wenn er sie von außen als griechische Tempel, von innen als gothische Kirchen anordnete. Heideloff gewann für sein Theater die lange und schmale Gestalt, indem er die Ankleidezimmer, die Garderobe, die Magazine für Dekorationen und andere Utensilien, das Probe-

*) Entwürfe zu einem neuen Theater-Gebäude in Nürnberg. Nürnberg, 1829. fol.

zimmer u. s. w. in angrenzende, mit allerlei Gemächern sich langhinziehende Baulichkeiten verlegte.

Ganz anders ist das Theater, wie es sich der verstorbene Baumeister Louis Catel als einen Tempel der Kunst denkt *).

Das Szenengebäude zeigt im Grundriß ein Oblong, das viermal so lang als breit ist. An dasselbe und zwar an eine der langen Seiten schließt sich der Zuschauerplatz, das Theatron im Halbkreis an, das bis auf das Halbkuppeldach ein antikes Ansehn zeigt mit den drei Arkadengängen übereinander. Ungeachtet der geringen Tiefe des Bühnenraums bleibt hinter der Hinterwand noch ein beträchtlicher Platz. Bei einem Schauspielhause, das 15—1600 Zuschauer faßt, schlug Catel die Breite des Proszeniums auf 60 F. an. So will er dem Uebelstande begegnet wissen, daß man ein Szenenbild sonst nur als etwas Zerstückeltes sehe, dem Uebelstande, daß reihenweise gemalte Schirme an den Seiten und an der Decke wahrgenommen werden. Keine Culissen, keine Soffitten, sondern nur eine Hinterwand, so groß, daß ihre Grenzen nirgend als am Boden gesehn werden, nämlich 180 F. breit und 60 F. hoch. Um Fernsichten zu Stande zu bringen, wo die täuschende Malerei nicht ausreicht, will er, daß ein Theil mitten in der Hinterwand ausgeschnitten und die Tiefe von 40 F. bis zu der zweiten Hinterwand auf 60 F. vergrößert wird. Nach ihm soll die Proszeniumweite oder der Rahmen, wie er sich ausdrückt, für das Szenenbild ein veränderlicher sein, damit nicht „Bauernstuben von kolossaler Größe und Paläste so klein wie Bauerhütten" erscheinen. Er schlägt eine Vorrichtung vor zur Verkleinerung, so daß nur der mittlere Theil offen bleibt, der bei beengten Zimmern eine geschlossene Bühne darstellt mit drei Wänden und einer Decke. Die Gardine, die bis an „die positive Oeffnung der vorgestellten Szenen reicht, sei mit Gegenständen bemalt, die als die äußerste Umgebung des im Durchschnitt gezeigten Raumes erscheinen als z. B. mit Mauerwerk, mit Vorhängen und andern dergleichen Dingen."

Wenn der Verfasser auch sagt, daß keine vollkommene Täuschung zu erwarten stehe, daß „das Szenengemälde an und für

*) Vorschläge zur Verbesserung der Schauspielhäuser. Berlin 1802. 4.

sich selbst nur als Symbol des wirklichen, in dem Gedichte angedeuteten Ortes der Handlung betrachtet werden kann," so will er doch durch eine Bekleidung den nackten Breterboden „zu jeder neuen Szene mit derselben in wahrscheinliche Verbindung" gebracht sehn. Damit nicht die aus der Tiefe nach vorn vortretenden Schauspieler der gemalten Perspektive widersprechen, so sollen statt ihrer im Hintergrunde bewegliche Puppen in übereinstimmender Kleidung wahrgenommen *), damit bei der Szenenverwandlung nicht Mauern und Bäume sich Angesichts der Versammelten fortbewegen, so soll das Theater während des Vorgangs verfinstert werden.

Das Unpraktische erhellt aus dem Angeführten und tritt bei näherer Erwägung noch deutlicher vor. Bei der Breite der Hinterwand ist es kaum anders möglich, als daß der Maler bei Zimmern eine weite Perspektive darstellt, also leicht keine praktikablen Thüren anbringen kann. Der Schauspieler ist demnach genöthigt von der Seite her den weiten Raum der Bühne zu durchmessen. Frei stehende Thüren, wie sie heut zu Tage an den Seiten vorgeschoben werden, dürften nicht nach Catel's Geschmack seyn und müßten sich ohne Culissen auch noch abenteuerlicher ausnehmen, vollends, sobald mehrere Thüren an einer Seite gebraucht werden. Wenn das Auftreten schon größeren Aufenthalt veranlaßt, um wie viel mehr das Abräumen der Bühne vor einer Verwandlung. Die Vorstellung würde dadurch sich unerträglich in die Länge ziehn. Catel gesteht, daß die übliche, aller malerischen Wirkung widerstrebende Beleuchtung beibehalten werden müsse, daß es „beinahe ganz unmöglich, etwas Besseres zu erfinden" sey. Sie gewährt der Mitte des Szenenbildes gerade das wenigste Licht und

*) Von den Puppen, deren sich Noverre in seinen Balleten mit Glück bedient haben soll, wird an drei Stellen der Schrift gesprochen. Bei den darzustellenden Zügen will er, daß nach Maaßgabe der verschiedenen Gründe verschiedene große, von untenher zu bewegende Marionetten von links nach rechts und umgekehrt vorgeführt werden sollen, als Repräsentanten der endlich nur im Vorgrunde erscheinenden Schauspieler. (Im „Hund des Aubri" werden im gedruckten Stück Kinder in Vorschlag gebracht, die in der Ferne den Mord darstellend als Ebenbilder der vorn auftretenden Schauspieler ihnen gleich gekleidet seyn sollen). Wenn der Dichter ein fernes Schiff landen und Personen aussteigen läßt, so soll gleichfalls ein Puppenspiel zum Besten gegeben werden.

dieser Fehler würde bei einer Breite von 180 F. besonders auffallend und störend seyn. Aber auch bei zulänglicher Beleuchtung würde der Maler der großen Hinterwand sich nur bei einem kleinen Theil der Schauenden Dank erwerben können. Wer seitwärts steht, wird ein sonderbar zusammengeschobenes Wesen zu sehn bekommen. Gegenstände, für die eine bestimmte Größe ist, werden häufig kaum kenntlich erscheinen, eine Windmühle wird zum schlanken Obelisken, eine Reihe von Säulen, die an dem einen Theile der Hinterwand das richtige Maaß haben, werden am andern zu Bambusröhren, Baumstämme zu Blumenstengeln sich verschmälern.

„Wie lächerlich auf einer gewöhnlichen Bühne" sich auch Mancherlei ausnehmen mag, so wird Vieles gern übersehn bei den Zugeständnissen, die bei jeder Kunst der Künstler von Seiten der Zuschauer und Zuhörer in Anspruch nehmen muß. Es fragt sich, ob Catel geringere verlangt und die Baumeister der neuesten Zeit haben sich wohl gehütet, bei Abstellung mancher Mängel die üblichen Formen im Innern wesentlich zu verändern.

So hat man in Breysigs theaterkritischen Speculationen kein Heil für das Theater gefunden. Der Prof. Breysig gehörte noch der Zeit an, in der die Pflege, die die Fürsten den National-Theatern angedeihen ließen, in gar keinem Verhältniß mit der stand, die den bildenden Künsten sonst zu Theil wurde. Diese wurden eben nur geduldet. Damals galt der Theatermaler viel, ein Bibbiena, Verona, J. Quaglio. Schinkel gab Bilder zu den Decorationen der Berliner Theater, z. B. zu denen der „Undine" von Hoffmann. Kein Wunder, daß Breysig an der Benennung: Decorationen Anstoß nahm, weil Decorationen oder „Verzierungen nur Nebensache und nicht wesentlich sind", um so mehr als sich daran der Ausdruck theatralisch knüpft, worunter man „im gemeinen Leben den Begriff einer auf der Bühne erlaubten Ueberladung" versteht. Wenn er es auch nicht geradezu ausspricht, so ist es nach seiner Ansicht der Theatermaler, der der Schauspiel-Vorstellung die Folie unterlegt. In seinen Erfindungen muß er „eine Schule des Geschmacks" aufstellen, also im griechischen Tempel keine gekuppelten Säulen, keinen Giebel im Innern. „Die Schauspiel-Szenen sollen ganz die Natur darstellende Gemälde seyn." „Auf der Schaubühne muß sich der

Künstler vornehmen, durchaus vollkommen zu täuschen, und Alles vermeiden, was diesem Zwecke zuwider laufen würde." Er ist genöthigt, mancherlei anzubringen, was dem guten Geschmack entgegen steht, doch muß er es verstehn, „ihn dennoch dabei nicht aus dem Auge zu verlieren." Die Bedeutung des Theatermalers wird heut zu Tage nicht mehr wie vordem anerkannt. Wenn auch, nachdem Domenico Quaglio die ererbte Decorations-Malerei aufgegeben, ein Bruder in ihr noch treffliches leistet, wenn Carl Gropius und seine Nachfolger dem Beispiele Schinkels mit Glück nacheifern, so fragt doch jetzt kaum jemand mehr nach dem Maler der wirksamsten Decorationen und tadelt und rühmt nur im Allgemeinen die Anordnung.

Eine kolossale landschaftliche Fernsicht auf einer großen Steinwand im Schwetzinger Garten, die unter bestimmten Bedingungen dem Besucher gezeigt, auf ihn eine täuschende Wirkung ausübt, brachte Breysig auf den Gedanken, durch den Zauber der Malerei den Begriff des geschlossenen Raumes ganz aufzuheben, und er wurde der Erfinder des Panorama.

Seitdem hätte er gern die ganze Natur, alle bildenden Künste durch die Kenntniß, Einsicht und Erfindsamkeit des Malers auf das Theatergerüst verpflanzt gesehn und er phantasirte Grandioses von dem Theaterbau um einer grandiosen Täuschung willen. Er denkt sich ein „Kosmotheater" ein eigentliches Panorama-Theater, in dem die Zuschauer aus Logen über einander ein Rundgemälde sich abwickeln sehn. „Unter diesem Theater, sagt er, verstehe man ein Theater, in welchem alle Wirkungen der Natur und Kunst durch Kunst täuschend hervorgebracht werden, in welchem jede beliebige Schaustellung und jedes beliebige Schauspiel gegeben werden kann. Ein solches Theater macht alle Arten von Theater überflüssig." Wie billig verschwindet so das Schauspiel im Welttheater *). Er selbst aber gibt es aus Gründen der Kost-

*) Breysig rühmt die Italiener, denn „sie sehn auf Wirkung (Effekt) und dies füllt die Kasse. Diesen Kunstgriff sollte man mehr benutzen Aus dem Vortheile der Kasse nur kann das Ganze bestehn. Aus dem Grunde geht die Wirkung dem übrigen Guten und Schönen vor." Das letztere haben wir zu unserem Leidwesen genugsam erfahren, seitdem es gilt, große Schauspielhäuser zu füllen.

barkeit auf, ein solches Universal-Theater zu bauen, das Alles gewähren sollte, wozu, um Einzelnes anzuführen, neben Setzstücken auch „Legestücke" zur Verwandlung des Fußbodens nothwendig wären. „Viele Schauspiele müßten umgearbeitet werden", sollte „das Panorama in eine Schauspiel-Anstalt umgeschaffen" werden.

Breysig, als er sich in Magdeburg, daselbst als erster Lehrer an der Kunstschule angestellt, National-Theatermaler nannte und 1799 seine erste Abhandlung über Theaterbau schrieb *), gab zu ihr eine Abbildung mit vier Culissen-Paaren. Als er als Kunstschul-Director in Danzig seine Szenographie des Königsberger neuen Schauspielhauses" herausgab, spricht er von einem panoramischen Theater, das keine Culissen leidet. Schon früher, damals als der Baudirektor Müller in Königsberg ein Theater neuer Erfindung aufzuführen verhieß, erklärte er: „ein Theater ohne Flügel ist gar nichts Neues. Das kleine Theater im Bade zu Dresden hat keine Culissen. Die Szenen bestehen in durchbrochenen und ganzen Prospecten. Eine andere Art dergleichen Theater hatte Schröder in Hamburg, wobei Prospecte, welche mit dem Hinterprospecte beinahe rechtwinklich angebracht, die Stelle der Flügel vertraten" **).

Breysig hatte an der Kunstschule in Danzig nicht weniger segensreich gewirkt wie in Magdeburg, als er 1806 in Folge kriegerischer Ereignisse als ein rüstiger vierzigjähriger Mann sich genöthigt sah, die Leitung des Instituts für mehrere Jahre aufzugeben †). Willkommen war es ihm daher, in Königsberg volle

*) Skizzen die bildenden Künste betreffend. Magdeburg 1799. Bd. I. Heft 1. „Ueber den Bau, die Maschinerie und Malerei des Theaters." 1800. I. 2. „Grundsätze der Theaterszenen-Malerei." 1801. II. „Theaterwesen. Bemerkungen über Theaterszenen-Malerei." Neue Skizzen, Danzig 1806. II. 1. „Ueber den Werth eines Kunstprodukts, Rollenvertheilung." 2. „Ueber den Bau des Theaters. Anrathung der Theater ohne Flügel (Culissen), Szenographie des Danziger und anderer Theater betreffend" u. s. w. — Szenographie des Königsberger neuen Schauspielhauses nach bessern Grundsätzen. Königsberg 1808.

**) In dem oft angeführten Werke von Meyer, „F. L. Schröder" geschieht dieses Umstandes keiner Erwähnung."

†) Anger, „Professor Breysig." In den N. Prov. Blättern Bd. X. S. 112.

Beschäftigung zu finden und die Decorationsmalerei des in den Mauern bereits stehenden Schauspielhauses zu übernehmen, um so willkommner, als er in freudiger Begeisterung der Welt laut verkündigen konnte: „endlich sind wir die Fesseln los, die die auf allen Schaubühnen statthabenden Culissen den Malern anlegten. Zu Königsberg hat Müller die Bahn gebrochen und ein Theater erbauet nach den von Theaterkünstlern lange gehegten Wünschen.“ „Er hat Königsberg die Ehre und das Vergnügen gemacht, das erste Theater der Art zu besitzen“, das „wohl das beste überhaupt seyn“ mag. Er hat beseitigt, was „die Kunst zum Handwerk herunterbringt“ und jene sieht sich nicht mehr „durch Gewohnheit und Herkommen beschränkt.“

„Die Lust und die Begierde, dieses Theater zu heben“ durch den Zauber seiner Kunst, ließ ihn alle Schwierigkeiten gern überwinden. Nicht ahnte er, daß das Denkmal seiner Anstrengungen, ehe er ihrer froh geworden, spurlos verschwinden sollte sammt seinem ganzen künstlerischen Besitzthum, daß er mit thränenvoller Wehmuth bis zu seinem Tode an die Einbuße und den Aufenthalt in Königsberg zurückdenken würde, wo ihm, wie er oft klagte, kein Tag ohne Trauer verflossen wäre. Den ganzen Winter hindurch malte er in dem Saal des neuen Schauspielhauses, ehe derselbe sich im heizbaren, fertigen Zustande befand. Bauschutt und Regenwasser verdarb wiederholt die Dekorationen, während er noch an ihnen malte. Der Saal war so klein, daß er nur immer ein Sechstel der Hinterwand (sie nur in „sechsmal verschiedenen Auflagen“) malen konnte. Der Gewinn wurde ihm durch Vertheuerung der Materialien (einige Farben kosteten „das Siebendoppelte“) beträchtlich verkürzt. Er verschmähte alle Beihülfe außer der, die ihm von Streichern gewährt wurde, und wußte es allein dem Prof. Knorre, Director der Kunstschule in Königsberg, Dank, der in der Vorstellung eines antiken Saals das Malen der Statuen und Reliefs aus Freundschaft übernahm. Es gehörte seine Arbeitskraft, sein jugendlicher Eifer dazu, um in kürzester Zeit „mit den Treibhaus-Früchten“ so weit zu gedeihen, daß am 29. April 1808 die Einweihung des Theaters stattfinden konnte. Die Pracht der Dekorationen von unbegreiflich täuschender Wirkung entzückte allgemein. Am 1. Juli 1808 lag all die Herrlichkeit in rauchenden Trümmern begraben und zugleich bei-

nahe Alles, was Breysig als Studien während seiner ganzen Laufbahn gezeichnet, geschrieben und gesammelt am Rhein, in Frankfurt a. M., Magdeburg, Dresden, Kopenhagen, Rom u. s. w. *), denn er pflegte während der Arbeit unter seinen ihm als Erinnerungen besonders theuern Kunstschätzen Motive zu neuen Hervorbringungen aufzusuchen **). — Gebrochenen Herzens kehrte Breysig nach Danzig zurück und weckte die eingegangene Kunstschule durch feierliche Eröffnung am 1. Jan. 1809 wieder zu neuem Leben. Seinen Fleiß widmete er jetzt neben Erforschungen auf dem vorigen Felde der Kunstsymbolik, weniger dem Theaterbau als der mittelalterlichen Baukunst, indem er an der Wiederherstellung des Schlosses Marienburg sich mit thätiger Liebe betheiligte. In Danzig beschloß er 1831 sein Leben, aber sein Andenken bewahren seine Schüler in dankbarer Anerkenntniß vielfacher Verdienste.

Als Theatermaler sah Breysig zuerst seinen Ruf begründet durch den mehrfach beschriebenen Feensaal für das Leipziger Theater. Die außerordentliche Schönheit des Szenenbildes in Betreff der Farbenwirkung wurde auf die von ihm erfundene Farbentabelle zurückgeführt ***).

Daß es ihm mit dem Feensaal gelang, ist um so mehr zu verwundern, da er sich sonst nicht über eine prosaische Anschauung zu erheben vermogte. Er will von „einer auf der Bühne erlaubten Ueberladung von strotzendem Gepränge, Verkröpfungen und Schnörkeleien" nichts wissen und doch ist es erste Aufgabe des Decorationsmalers, den Beschauer sogleich der Gegenwart zu entrücken. Für strenge Wahrheit genügt eine selbst entfernte Möglichkeit phantasirter Architecturen. Der von einem Bibbiena

*) In einem Quart-Bändchen: „Studien der Danziger Kunstschule. 19 schriftliche Ausarbeitungen" (1814) nimmt in einem selbst verfaßten Aufsatz: „Ueber J. Ad. Breysig's Kunstleistungen", die Aufzählung des Verlorenen beinahe eine Spalte ein.

**) Am Unglückstage war ihm durch Einbruch aus seiner Wohnung ein Theil seiner Barschaft entführt.

***) „Breysig's Farben-Säule ist ein Dreieck, dessen Spitzen Roth, Blau und Gelb sind, die nach der Mitte zu in 51 Feldern, indem die Mischungen immer mehr zusammengesetzt erscheinen (Blauviolet grau, Orangengelb grau u. s. w.) zum Grau sich neigen und in einem einfarbigen Grau sich vereinigen.

angenommene Baustyl, gegen den sich Breysig erklärt, wird sich in der Regel besser ausnehmen, als die von ihm gemalten „Pästumssäulen." — Für die Eintheilung in „besondere und allgemeine Szenen" wäre die in weniger und mehr allgemeine Szenen vorzuschlagen, denn das besondere Bild hat allein der Schauspieler zu geben und was der Theatermaler liefert, darf nichts mehr als die Einfassung oder der Rahmen seyn wollen, wenn nicht für alle Bilder passend, so doch für viele, selbst verschiedener Art. Nicht die Natur, sondern eine in ihrer Vieldeutigkeit die Phantasie mannichfach anregende Theater-Natur muß sich uns auf der gemalten Leinwand darthun, nicht bestimmte Lokale, sondern solche, die für bestimmte genommen werden können, nicht Wirklichkeit, sondern Erfindungen, zu denen Motive aus der Wirklichkeit entlehnt wurden, weniger guter Geschmack als richtiger Takt in einer Vermittlung des Unterscheidenden. Der Theatermaler muß Alles kennen, was die Kunst im Besonderen verlangt, nur um aus dem reichen Vorrath das für Vieles Passende herauszugreifen, dasjenige, was sich als leicht verständlich aufdringt und doch für die Erklärung einen weiten Spielraum freiläßt. Seine Kenntnisse, schreibt Breysig, „müssen groß seyn, sonst wird er den vorzustellenden Dingen selten das richtige Costüm geben" — sie müssen groß seyn, dürfte man dagegen sagen, damit er sich mit Sicherheit über das durch das Costüm engherzig Abgesonderte stellen und Charakteristik selbst in einer Vermischung von Antik, Mittelalterlich und Modern heucheln könne. Der Theil des Publikums, der die Vorstellung der „Jungfrau von Orleans" nur wegen des Krönungszuges und der Kathedrale von Rheims besucht, fordert wahrlich am wenigsten, daß die Schaustellung der Wahrheit gemäß sich vor seinem Auge entwickle und ist, wie die Uebrigen, zufrieden gestellt, wenn in dem Pomp sich Glanz und Feierlichkeit vereinigt. Davon abgesehn, daß eine unerschwingliche Kostbarkeit des Szenen-Apparats daraus erwächst, wenn die verschiedenen Jahrhunderte in einer verschiedenen Architektur sich aussprechen, wenn für Szenen, die in andern Ländern, anderen Städten, anderen Gebäuden spielen, immer neue Szenenbilder erfunden und dem genannten Ort entsprechend vorgeführt werden sollen, so sträubt sich gegen die Darstellung bestimmter Gebäude und Gegenden die Kunst, die neben

dem Imposanten ihren Ruhm darin feiert, daß von den verschiedensten Standpunkten aus gesehn, das Gemälde als ein Ganzes sich ausnehme und die Theile, aus denen es zusammengesetzt ist, scheinbar zusammenstimmen. Nur bei einer phantastischen Anlage sind durch Ausgleichung die eingestandenen Fehler einigermaaßen zu verhehlen und zugleich die Mittel gegeben, in demselben Raum ein hohes Kirchengewölbe und eine niedrige Bauernstube zu zeigen, uns auf Märkten und Straßen nicht das Volk vermissen zu lassen, denn durch die Masse und Eigenthümlichkeit des Gegenständlichen kann für den Augenblick wohl das Auge beschäftigt werden, daß es nur schaut ohne abzuwägen.

Das Szenenbild im Müllerschen Panorama-Theater besteht aus einer Hinter- und zwei Seitenwänden, „die Seitenprospekte hangen schräg, aber an sich nicht 45 Grad schräg, sondern constructiv mit allem Uebrigen, so daß dieselben sich als bloße Wand vom Gesichtspunkte gesehn 45 Grad schräg präsentiren."

Wenn die Kastenform für ein Zimmer sich eignete, allenfalls noch für eine Straße, obwohl die Malerei der schrägen Flächen, der Seitenwände neben der Hinterwand disharmonisch genug von einander abstachen, so war sie für eine freie Gegend ganz unerträglich. Anfangs, um dem Uebelstande zu begegnen, wurde bei Darstellung eines Waldes eine Durchbrechung auch in den Culissen beliebt und Bilder noch hinter die Bilder gestellt. Allein des Schwierigen, das die mühsam zu handhabenden, schwerfälligen Seitenwände verursachten, war zuviel, als daß man es für die Dauer noch hätte vergrößern sollen. War früher die Beleuchtung nicht dem zu erzielenden Effekt des Szenenbildes gemäß, so war jetzt auch selbst eine mangelhafte nicht zu bewerkstelligen und der Kronleuchter mit den Lampen des Proszeniums konnte nicht mehr als ein Halbdunkel verbreiten, das den Farbenglanz in eine Malerei in Grau verwandelte. Wenn man früher daran Anstoß nahm, daß die Schauspieler durch die scheinbar als eine Wand geschlossenen Culissen hindurchgingen, so jetzt noch mehr an der nothwendigen Verzögerung bei dem Auf- und Abtreten durch die Thüre der Seitenwände*), in Landschaften durch den meist nur

*) Die Thüre schlug sich nicht in der Art auf, daß sie dem Zuschauer die

alleinigen Paß vor und hinter der Seitenwand. Szenen-Veränderungen erforderten unmäßigen Aufenthalt von Zeit. Die Culissenreihen, die wie es einst üblich, nach der Tiefe hin immer näher traten, so daß der in der Mitte sitzende Zuschauer alle Kanten (bisweilen zehn auf jeder Seite) sehn und also zählen konnte, aus wieviel Stücken das Szenen-Gemälde zusammengesteckt war, gereichten keineswegs zur Erhöhung des Malerischen, allein die breiten Seitenwände selbst in einer Stuben-Decoration sind häßlich; soviel auch zum Lobe einer geschlossenen Bühne von Ed. Devrient und Anderen gesagt werden mag, so lehrt die Erfahrung, daß bei der Kunst, wenn man für den Schein des Wahren das Wahre selbst hinstellt, die Poesie in Prosa umschlägt.

Die Theater-Decorationen, die Breysig in Königsberg malte, lehren genugsam, wie er mit seiner Kunst vorherrschen wollte. Bei der Gefängniß-Szene ging die Hauptbeleuchtung von einer transparent zu erhellenden Laterne mitten in der Hinterwand aus *). Die also den Zuschauern abgewandte Seite der Spielenden hatte man sich als erleuchtet zu denken, dagegen die den Proszeniumslampen zugekehrte dunkel. Ist eine solche Erfindung wohl eines Theatermalers würdig, der anstatt zur szenischen Darstellung mitzuwirken, sie geflissentlich zerstört? Damit das Gefängniß niedrig erschiene, so verdeckte ein herabsinkender Draperievorhang einen Theil der Bühne. Um das Schauerliche des Lokals, in dem man „Ketten, Folter- und Strafmaschinen“ sah, zu heben, suchte der Maler durch „mancherlei Dinge darin auf

entstandene Oeffnung deckte, sondern umgekehrt, wodurch das Vorschieben erleichtert, aber ein Schirm dahinter nöthig wurde. Ehemals waren Thüren an der Seite nicht verlangt und in Hinterwänden vertrat ihre Stelle eine Gardine in der Thüröffnung. Da Gardinen in den höhern Regionen und am Proszenium nicht vermißt werden können, so konnte man sich auch diese gefallen lassen.

*) Szenographie S. 44. Dem Schauspieler Schwartz wurde es wohl mit Recht verdacht, daß er in der Meinung, der Theatermaler müsse sich nach ihm und er nicht nach diesem richten, aus praktikablen, als seitwärts gemalten, Thüren in voller Ansicht vortrat. Aber übler als Künstlergrille ist es, durch eine Dekoration eine Unwahrheit als gesetzlich festzustellen. Da Breysig die Leinwand auf beiden Seiten bemalte, um sie zu einer doppelten Vorstellung zu verwenden, so kam die von hintenher Alles beleuchtende Laterne also mehrfach zur Anwendung.

den Begriff des Unterirdischen zu führen. „Dies kann noch mehr, so giebt er an, der Fall werden, wenn Personen von unten herunter hervortreten oder beim Abgehen Treppen vor und hinter den durchbrochenen Seitenperspekten hinaufsteigen.“ Wie viel Mühe wurde dem Maschinisten aufgebürdet um eines frappant malerischen Effektes willen! Als ein Probestück, wie der Theatermaler dem Unscheinbarsten Interesse zu geben vermöge, wollte er die Dekoration seiner geweißten Stube beurtheilt sehn. Er sah die Aufgabe „als die beste Gelegenheit an, in der Kunst selbst fortzuschreiten.“ „Zwei mit weißen Gardinen behängte Fenster im Hintergrunde ertheilen dem Zimmer das Licht.“ Also auch hier keine Rücksichtsnahme darauf, daß das volle Licht von vorn in die Szene fallen soll, eben so wenig bei der Dachstube; eine solche, wie man liest, hatte noch niemand vor Breysig zu malen gewagt. Das Schwierige hatte einen besondern Reiz für ihn, so malte er unter den Landschaften eine Pappel-Allee. — Seine Werke wurden wie Alles, was sich bei Eröffnung des Theaters den Versammelten zeigte, mit freudigem Erstaunen aufgenommen. Doch scheint es, daß die Decorationen weniger im Ganzen als im Einzelnen Bewunderung erregten, so in einem Saal die kostbaren Möbel, über die man stritt, ob sie wirklich, oder nur gemalt seyen*). Als er für Mozarts „Titus“ das Campidoglio malte, so war er bemüht, älles dasjenige anzubringen, was „die Gegend desselben charakterisirt“**).

*) „Es mangelt, sagt Breysig in Betreff einer andern Decoration, den Theatern oft an kostumatischen Geräthen, um deßwillen ist im Söller ein Tisch im gothischen Style mit angebracht.“ Diesen Mangel in der Art ersetzen zu wollen, hieß eben auf ihn aufmerksam machen, weil der Contrast zwischen den gemalten und den wirklichen Möbeln nur um so mehr ins Auge fiel.

**) Ob ihm der Theater-Director in Danzig gedankt haben mag, daß er für das Charakteristrende sorgend im Rittersaal das Bild des h. Georg anbrachte, daß er einen ausländischen Wald malte mit lauter tropischen Bäumen, dessen Ferne der Dunst des Morgenrothes umfloß? Um das Sinnbildliche des Vorhanges in Königsberg zu fassen, wäre es nöthig gewesen, in Breysigs 972 S. starkem „Wörterbuch der Bildersprache“ nachzuschlagen, denn dort waren in einen Lorbeerkranz „Amaranten verflochten (Unsterblichkeit der Dichter bezeichnend), Granatäpfel hängen daran (Unsterblichkeit berühmter Männer überhaupt und Einigkeit). Eine Perlenschnur hängt vom Kranz herab, um an Beredtsamkeit zu erinnern“ u. s. w. Der Erfinder hat mit der Blasonirung der seltsam gewählten Embleme mehrere Seiten seiner Szenographie gefüllt.

Der geheime Baurath Müller hielt den von ihm errichteten Kunsttempel für so untadlich, daß er nach dem Brande ihn in derselben Weise aus den Trümmern wieder erstehn ließ *), daß er noch gegen das Ende seines Lebens mit dem Gedanken umging, das Bauwerk in einer Schrift mit großen Abbildungen herauszugeben und für die Anfertigung genauer Zeichnungen Sorge trug. Müller war der Meinung, daß er Geschmack besitze und Viele der damaligen Zeit, die sich noch nicht über die Weichsel hinausgewagt hatten, theilten seinen Glauben und übertrugen den Eifer des Baumeisters, mit dem er sich von allen Erscheinungen der Kunst Kenntniß zu verschaffen suchte, das gewandte Benehmen, mit dem er in Gesellschaften zu glänzen wußte, und die anscheinende Sicherheit, mit der er in mißlichen Verhältnissen auftrat, auf seine Werke und namentlich auf das Schauspielhaus, an dem sie die Formlosigkeit, die Armuth an Erfindung und die Unzweckmäßigkeit sich nicht gestehn wollten. Als wenn der Baukünstler zur demuthsvollen Einsicht gekommen wäre, gab er nachmals dem Theater im Aeußern einen aschgrauen Anstrich und Mängel erkennend traf er im Innern experimentirend manche Veränderungen. Kotzebue trat zuerst mit tadelnden Bemerkungen hervor. A. Lewald erklärte, er habe ein Theater in Gestalt eines Fourage-Magazins gebaut und Decker, als Theaterdichter Adalbert vom Thale, schrieb: „Die bauliche Einrichtung unserer Bühne ist anerkannt voller Fehler; sie erinnert eher an einen Pferdestall als an einen Musentempel. Der Eingang vom Hofe führt unmittelbar in die Culissen, zwischen denen eisiger Zugwind weht. Es ist ein so genanntes Panorama-Theater, also das schlechteste für das Lustspiel, das unbequemste für jede irgend nur bedeutend szenische Anordnung.“ Als der Königsgarten (Exercirplatz) durch großartige Bauwerke zu einem Berliner Lustgarten umgeformt werden sollte, war man bei Aufzeichnung der Umgebung bedacht, durch Colonnaden den Spaziergängern den Anblick des Schauspielhauses zu ersparen.

Als die Mittel zum Bau 1805 beschafft waren, ging Mül-

*) Nach Müllers kurzer Baugeschichte betrugen die Kosten 74,945 Thlr., der Werth des Baues konnte „mit Sicherheit“ auf 120,000 Thlr. angenommen werden.

ler nach Berlin und entwarf hier den Plan, von dem er nur wenig bei der Ausführung abwich.

Das Schauspielhaus, 221 F. lang und 91 F. breit, ohne Giebel mit einem abgewalmten Dach wendet dem Königsgarten eine Längenansicht als Schauseite zu. Man sieht hier kein Fenster und nur als Unterbrechung der langweiligen Wandflächen sind an beiden Enden zwei Nischen mit einem Halbkugel-Gewölbe angeordnet, das von vier gewaltigen dorischen Säulen getragen wird; die hier angebrachten Eingänge werden nur theilweis benutzt und hätten ganz erübrigt werden können *). Unter dem Dach ein frei behandelter dorischer Fries **), Masken zu beiden Seiten des Halbkreises, der die Nischen umfängt, vermögen nicht das Massenhafte, Castellartige des Gebäudes aufzuheben. Ein langes Bildfeld das zwischen den Nischen-Gewölben Figuren in hohem Relief einnehmen sollten ***), ist leer geblieben und würde auf das Reichste decorirt den Mißstand des Oeden kaum beseitigt haben. Die eigentliche Eingangsseite hat die Richtung nach der Schloßbrücke und führte durch drei Arcaden, von zwei massigen Pfeilern getrennt, in die Vorhalle. Wie nahe lag es hier, da es nicht an Raum fehlte, eine Unterfahrt in der Art anzubringen, daß die Wagen in einem Viertelkreis durch die äußern Arcaden-Oeffnungen gefahren wären! den drei Bogen entsprachen darüber drei rundbogige Fenster, die den Concertsaal erleuchteten. Diese Seite hat einen keineswegs verschönernden Umbau erfahren. Von den beiden andern Seiten des Gebäudes, die keine ästhetische Beleuchtung verlangen, ist zu bemerken, daß gegen O. jetzt ein Anbau angefügt ist, damit die Schauspieler nicht unmittelbar aus dem Freien auf die Bühne treten.

Aus der übergroßen Vorhalle, deren Boden zu Müllers Zeit mitten sich um drei Stufen erhöhte, gelangt man durch drei Thüren †) wieder in einen großen Raum mit der Kasse, der Controlle

*) Nach dem ersten Plan führte eine Treppe von 13 Stufen mit Laternen auf den Wangen zu diesen Eingängen.

**) Etwa wie in Stieglitz' Zeichnungen aus der schönen Baukunst. Pl. 28.

***) Eine Zeichnung des Prof. Knorre, die in einem Streifen die Personen aus „Nathan d. Weisen" enthält, wurde wohl dazu gefertigt.

†) Fr. Hagemann versprach ein Basrelief zu modelliren für ein langes vertieftes Feld über den drei Thüren. Man würde es kaum geschn haben.

und den den Zuschauerplatz umgebenden Gängen. Zu den hübschen Theilen des Hauses gehört ein darüber liegender Gang vor dem Logen-Corridor zwischen den Treppen, von dem derjenige, dem die Sicherheit mehr als die Eile gilt, nach der Vorstellung die herausströmende Menge beobachten kann. Abzusehn ist von der unzweckmäßigen Form des Halbkreises, die das an der nördlichen Querseite gelegene Versammlungszimmer der Schauspieler hat (auf einem Plan Foyer genannt), von der Masse von Walzen und Rädern im Souterrain, die nie gebraucht oder bald außer Gebrauch gekommen sind, und nur der Zuschauerplatz und die Bühne in nähere Betrachtung zu ziehn.

Bei der Einrichtung, daß zwei schräge Wände die nach der Bühne zu den Raum um mehr als die Hälfte der Breite verengen und die an der anderen Seite durch einen Viertelkreis mit ausgeschweiften Enden geschlossen werden, dadurch daß Logen sich nur am hinteren Theil jener schrägen Wände befanden, war für den Beschauer auf das Beste gesorgt. Weniger für den Hörer, da die in dem Maaß divergirenden Schallstralen Undeutlichkeit hervorbringen mußten, weniger für den Theater-Director, da für die Größe des Zuschauerplatzes nur eine geringe Zahl Billete ausgegeben werden konnte*). Das schlechte Hören schrieb man dem Umstande zu, daß an den schrägen Wänden an dem Punkt, bis

*) Die Länge von der Mittelloge bis zur Bühne beträgt 60 F., die Breite am Proszenium 48 F., von dem einen Ende der Logenreihen bis zum andern 78 F., von dem Boden des Parterre bis zur Decke 50—55 F. Erst seit der Umformung des Panorama- in ein Culissen-Theater und der Vermehrung der Sitzplätze faßt das Haus gegen 2000, vorher höchstens 1500 Personen, obgleich der Raum des Parterre außerordentlich eingeschränkt ist.

Wenn man auf die 40 Logen 232 Personen rechnet, auf die Estraden- und Orchester-Sperrsitze 147, auf das Parterre 450, auf das Amphitheater 150, auf die Galerie 350, auf die Stehplätze 30, so konnte man eigentlich nur 1359 Personen beräumen. Nach dem ersten Plan sollte auf 1500—1600 Personen gerechnet werden. — Die vorgenommenen Veränderungen in Benutzung des Zuschauerplatzes ersieht man aus zwei Blättern, im lithogr. Institut von W. Winkler erschienen „Das Innere des Theaters zu Königsberg i. P. 1843 und 1846. — Die älteste Abbildung des Theaters ist nach einer Zeichnung von Puscha von J. J. Wagner in Berlin gestochen. Im Verlage von Voigt u. Fernitz erschienen eine äußere Ansicht „Aufgenommen und lith. von F. Bils 1839," der Zuschauerplatz von der Bühne gesehn „gez. v. Rauschke, lith. v. L. Sachse" in Berlin.

zu welchem die beiden breiten Culissen hin- und hergeschoben wurden, eine Nische angeordnet war, mit einem kandelaberartigen Blumenhalter. Die Nischen wurden nachmals durch Spiegel geschlossen, ohne daß ein Vortheil ersichtlich war. Eine Holzdecke über dem Proszenium angebracht trug zur Verstärkung der Resonanz wohl eben so wenig bei, als unter dem Orchester die darunter liegende hohle Mauerwölbung. Da das Panoramatheater dem Auge besonderes Vergnügen gewähren sollte, so klagte man über die sehr mangelhafte Beleuchtung, denn dem mit Glaskorallen behangenen Kronleuchter über der Mitte des Zuschauerplatzes wurde zu viel zugemuthet, dessen Wirkung die meist unbenutzten Wandleuchter längs den Seitenlogen nur um weniges erhöhen konnten.

Das Parterre für die, die keinen bestimmten Platz beanspruchen, war sonst der größte Raum und wurde vorn von ein Paar Reihen Orchester-Sperrsitzen und hinten von den dreifachen Sitzreihen der erhöhten Esstrade eingeschlossen. Zwei Logen-Ränge und die Galerie steigen empor, in deren Mitte die Königsloge, die Höhe von zwei Logen einnehmend, einen runden Tempel mit korinthischen Säulen darstellt. Allein die Seitenlogen je drei über einander bilden wie sie abgeschlossene Zimmer, während die übrigen nur durch Brustlehnen von einander abgegrenzt sind. Die Galerie, wie das Parterre hinansteigend, von einer außerordentlichen Tiefe faßt eine zahllose Menge.

In Betreff der Verzierung ist zu bemerken, daß über jenen Nischen sich zwei transparente Scheiben zeigten, mit der Uhr *) auf der einen und der Anzeige der nächsten Vorstellung auf der anderen Seite, darüber noch Logen (gewöhnlich unbesetzt weil man von ihnen so viel als nichts sehen konnte), daß von den Vorsprüngen vor der Königsloge (bei Anwesenheit des Hofs wurden auf dieselben duftende Blumentöpfe gestellt) Teppiche, vom Pinsel geschaffen, herabhingen, daß die Logen im abgebrannten Hause roth, im wieder gebauten blau drappirt erschienen.

*) Eben so unpassend als man auf dem Philosophendamm einen Spaziergang Thränendamm nannte, weil er aus dem Bauschutt des großen Speicherbrandes errichtet war, ist die Uhr im Theater, die an die darin verbrachte, oft verlorne Zeit mahnt.

Die Bühne ragt in einer Bogenlinie über den Vorhang hinaus soweit in den Zuschauerplatz als es nur erlaubt ist, damit der vortretende Schauspieler nirgend vom Rücken her gesehen werden kann*). Aus dem Vortheil, der sich daraus für den Beschauer ergab, erwuchs ein Nachtheil für das Orchester.

„Das neue Schauspielhaus hat Mängel, sagte man, sie werden aber von Schönheiten überwogen.“ Auf bescheidene Weise wurde daher der Baumeister auf Verbesserungen in Form von Wünschen aufmerksam gemacht. Eine Frage betraf einen wesentlichen Uebelstand: „Warum gehen die Thüren der Logen, wenn man diese öffnet, statt auf den Gang hinaus, in die Logen hinein?“ **). Die Stimmen der anonymen Theaterfreunde fanden weniger Berücksichtigung als Spott. Der von Kotzebue erhobene Vorwurf aber forderte zur Abfassung kleiner Vertheidigungsschriften heraus.

Die Bemerkung, daß es zum Frommen „des zwar schönen, aber für den Gebrauch sehr beschwerlichen Theaters“ gereichen würde, „dem Beispiel von ganz Europa zu folgen und die Culissen wieder herzustellen“, ward in der Broschüre „Theatertadel“***), dadurch in Zweifel gestellt, daß man ihr den von Kotzebue selbst bei Beschauung des Theaters von Pompeji ausgesprochenen Wunsch entgegensetzte „auf solchem Theater ein Schauspiel aufgeführt zu sehn, wo die Täuschung durch keine Culissen gestört werde, die eine sehr absurde Einrichtung wären.“ Dies schon allein, sagt Müller, hätte den Baumeister bestimmen müssen, die gewöhnliche Aufstellung der Szenenbilder zu verlassen. Er habe sich die Anlage der griechischen Odeen zum Vorbilde gewählt. Ein Beweis, daß das deutlich Ausgesprochene gut gehört würde, lieferten einige Kinder, kleine Mädchen, die ohne eine starke Stimme zu haben, im „kleinen Declamator“, im „Tell“ mit Recht Beifall fänden †), vor Allem der gastirende Hof-Schauspieler Wöhner,

*) Müller sagt, er habe das Proscenium in der Art auf Verlangen der Theater-Direction bauen müssen.

**) Weygoldt Morgenzeitung 1808. S. 377. S 72.

***) Theatertadel, eine freimüthige Aeußerung von J. T. Val. Müller. Königsb. 1814.

†) Aus der „Theater-Antikritik“ einer andern Schrift.

der ungeachtet seines schwachen Organs schon allein durch das Vernehmliche seiner Reden entzücken müsse. Es möge „bei der Auswahl der Schauspieler einmal Rücksicht auf deutliche Aussprache genommen werden. Durch die Szenographie (da die Griechen das Wort hatten, so kannten sie auch die Wirkung desselben) könne „das Theater auch zur Kenntniß merkwürdiger Gegenden und Gebäude dienen, wie z. B. auf unsrem Theater mit einigen Prospekten der Schweiz und einigen ägyptischen Denkmälern nach Denon der Anfang gemacht ist." Man habe der Szenenmalerei um so eher Berechtigung zuzugestehn „da bei der Darstellung mancher Stücke der jetzigen Theaterdichter der Zuschauer den Zuhörer entschädigen muß." Wie das Panoramatheater derzeit gehandhabt werde, erschiene es allerdings sehr mangelhaft, da an Decorationen *) und Beleuchtung ungebührlich gespart würde und acht Arbeiter das ausführen sollten, wozu in Berlin 24 bis 40 Leute als nöthig erachtet würden.

Der größte Fehler des Schauspielhauses ist seine Größe, die in keinem Verhältniß mit der Schaulust des Publikums steht. So wie es ist, scheint es nicht für die hiesigen Schauspieler, sondern für die Gäste gebaut, die durch ihre Vorstellungen die Räume füllen und nach dem Umfang des Zuschauerplatzes ein hohes Honorar beanspruchen. Der Director ist genöthigt, durch das Neue zu reizen und zu dem Ende selbst verdiente Künstler zu entlassen, damit der Comödienzettel immer neue Namen aufweisen kann. Ehe ein künstlerisches Einleben in die Verhältnisse des Theaters möglich, ehe die Zuschauer ein näher eingehendes Interesse an dem Talent eines Einzelnen nehmen, findet ein Wechsel im Personal statt, und die, die neben einander und einander gegenüber stehn, bleiben sich also fremd.

Dies Fremdeseyn, dies Streben nach augenblicklichem Glanz statt eines dauernden Genusses dringt sich von jetzt ab überall auf. Die in dieser Abtheilung zu nennenden Dichter und Com-

*) „Die bei einigen Szenen unumgänglich nöthigen durchbrochenen Seitenprospecte werden aus Bequemlichkeit selten benutzt; daher die Schauspieler alsdann gezwungen sind durch das Zurückbiegen der Hintergardine sich Platz zu machen."

ponisten haben einen Namen, aber unserer Bühne sind sie so gut wie unbekannt geblieben. Die Direction führten eine Hendel-Schütz, ein Kotzebue, aber Dank ist ihnen nicht zu Theil geworden. Mancher Schriftsteller, mancher Componist, der in unserer Mitte lebt, hat es mit der hiesigen Bühne versucht, aber es nicht weiter als bis zu einem kahlen Lobspruch gebracht zur Versüßung eines kleinlauten Abtretens. Ein Gefallen, wie Jester und Benda, vermogte keiner zu erregen. Mit leidenschaftlichem Eifer stritten sonst die Theaterfreunde für das Hierbleiben eines beliebten Schauspielers, jetzt hat der Director bei einer noch so ungehörigen Verabschiedung keine Verstimmung von Seiten des Publikums zu fürchten, denn dieses hat nur für den Gastspieler Auge und Sympatie.

Unter anderen Umständen wäre bei dem Erfolg, der durch einzelne neue Lust- und Trauerspiele erzielt wurde, bei dem Enthusiasmus, den eine immer neu bleibende Oper auch in Königsberg und Danzig hervorrief, bei der Feier der Freiheitskriege, die auch auf der Szene noch nach Jahren bedeutungsvoll nachklang, der stete Wechsel der Directionen unerklärlich. Der eine Musentempel blieb in Jahresfrist unbenutzt nnd der andere ward an Unternehmungslustige öffentlich ausgeboten.

Allein nicht in Preußen, sondern an allen Orten giebt das Theater bedenkliche Zeichen seiner Auflösung. Die Protection, die der abgerichtete Hund des Aubri überall fand, zeugte davon genugsam *).

Der Schauspieler Karsten mit seinem gelehrigen Dragon erfreute 1815 die Berliner durch ein fünfmaliges Gastspiel. Das Thränen pressende Stück versammelte ein um so größeres Publikum, als die Vorgänge in Weimar, Goethe's Zurücktritt von der Bühne und Uebersiedelung nach Jena, weil er unter seine Acteure keinen Hund aufnehmen wollte, in allen Zeitungen besprochen wurden. Wenn man Anstand nahm, auf dem Komödien-

*) Saphir sagte: „Das Theater ist auf den Hund gekommen, darum sind die Hunde aufs Theater gekommen.“ P. A. Wolff persiflirte den Geschmack in einer Posse „der Hund des Aubri“ die durch Ludw. Devrient als Amtmann Rührey großes Ergötzen zuwege brachte.

zettel den Hund ins Personenverzeichniß zu setzen, so wurde ihm eine schuldige Rücksicht durch die Bemerkung erwiesen: „man bittet um die äußerste Stille bei Erscheinung des Hundes.“ Castelli, der mit dem „Hund des Aubri de Mont Didier oder der Wald bei Bondy“, Musik von Seyfried, das Repertoir des deutschen Theaters bereicherte, wandte dadurch auch dem in Königsberg ein zinsbares Kapital zu. Drogon füllte hier 1816 die Casse. Um dem zoologischen Interesse neuen Vorschub zu geben, enthielt man daselbst den Leuten nicht das Seitenstück vor „die Elster“, das gleichfalls aus dem Französischen durch Castelli der deutschen Bühne zugeeignet war. In einer musikalisch-deklamatorischen Unterhaltung wurde eine Ballade „das Gottesgericht“ von Apel vorgetragen, weil aus ihr „der Stoff zu dem Hund des Aubri genommen“ seyn sollte.

Eine dramatische Satire gegen die Juden erregte als Parteisache ein ungemeines Aufsehn, Sessa's „Unser Verkehr.“ Man klatschte, um die zu ärgern, die es bewirkt hatten, daß die Aufführung in Berlin vom Juli 1815 bis September verschoben wurde*), daß der Komiker Wurm, unvergleichlich als Jacob, von der Polizei abgeführt und für alte Sünden eingesperrt wurde. In Berlin erschien ein colorirter Bilderbogen mit der Szene, in der Jacob das Stück eröffnet, in einer Umgebung, wo wir dreimal lesen: „Unser Verkehr?“ nämlich neben dem Gefängniß mit dem Ochsenkopf, das die Schauspieler manchmal bezogen, neben einem berüchtigten Hause und endlich neben einem Trödlerkram, wo Röcke gut und schlecht, Hosen groß und klein zusammenhängen. Jul. v. Voß verfaßte auf Veranlassung der Gekränkten ein Gegenstück. Das Sessasche Original soll darthun, daß die Juden, wenn sie auch dem Schacher entsagen wollen, sich nicht von der Gemeinheit und dem Geiz lossagen können, selbst wenn sie sich der Wissenschaft oder der Kunst zuwenden. Das Bösartige ist überall zu grell und zu absichtlich aufgetragen, als daß die sonst nicht üble Posse ungeachtet ihrer Kürze nicht ermüden sollte. — Auch in Königsberg fehlte es nicht an Gegenstrebungen, da „Unser Verkehr“ zuerst dargestellt wurde, die aber klüglicher Weise von den Betheiligten selbst

*) Der Andrang war so groß, daß die Posse, was sonst unerhört ist, im Opernhause gespielt werden mußte.

bekämpft wurden, als während seines Gastspiels Wurm-Jacob sie als Lacher gewann oder zu gewinnen schien.

Ein Nachspiel, das gleichfalls wegen seines poetischen Gehalts nicht anzog, wenn es 1813 auch Furore machte und oft bei Anwesenheit des Verfassers gegeben wurde, ist „der Flußgott Niemen und noch Jemand." War man so glücklich, wie in Königsberg, eine Napoleons-Maske zu finden, so war der Beifall gewiß, der auch einer Zahl von Nachzüglern gezollt wurde, die meist als erbärmliche Marodeure das Letzte der Lustigkeit in sich überschlagender, patriotischer Stimmung ausbeuteten.

Durch diese Erscheinungen, aber noch mehr durch andere gleichzeitige kam das eigentliche theatralische Interesse, das durch das Gesammtwirken aller Künste, durch die Verschmelzung der verschiedenen Kräfte, einen unwiderstehlichen Zauber ausübt, merklich in Abnahme. Das als ein Ganzes Zusammenklingende zerrte man geflissentlich aus einander und verlangte, wie nie vorher, Particular-Vergnügungen auf der Bühne. Durch die Mimik, einen Theil der Schauspielkunst, bereitete man selbstständige Genüsse und die Hendel-Schütz und die Karschin gaben auf den Bretern, die die Welt bedeuten, ihre plastisch-mimischen Darstellungen. Damit hing zusammen das Anordnen lebender Bilder, das immer mehr beliebt wurde. Das Theater von Gropius mit seinen landschaftlichen Panoramen lehrte, daß das, was sonst nur Decoration war, zur Höhe künstlerischer Schaustellung gebracht werden könnte. Wenn man das Sprechen und die Stimme des Dichters noch nicht für ganz überflüssig hielt, so war man doch statt der Action jetzt mit der bloßen Declamation zufrieden. Vordem forderte man ein großes Stück und ein Nachspiel, später ließ man sich mit drei Halbdutzend-Stückchen des Kotzebueschen Almanachs abfinden und nun begnügte man sich mit dem Vortrag einzelner Szenen größerer Dichtungen. In den „Hagestolzen" von Iffland strich man die drei ersten Akte. Zur Schillerfeier in Königsberg 1812 wurden nur Monologe gesprochen von den Hauptcharakteren der Haupttragödien Karl Moor, Don Karlos, Wallenstein, Maria Stuart u. s. w., nachdem das ganze Drama: Werner's „Weihe der Kraft" 1813 gegeben war, beschränkte man sich später auf einzelne Szenen. Das Publikum folgte mit besonderem Vergnügen dem Vortrage von Balla-

den. Patrik Peale (v. Seckendorf), der auch Pantomimen gab, und die berüchtigte Elise Bürger eröffnen den großen Zug der Balladen-Declamatoren. Heute würde es uns wunderlich bedünken, wenn ein Schauspieler sich mitten in der Bühne hinstellte und Gedichte wie „der Amtmann und der Bauer", „Elegie in den Ruinen eines Burgschlosses", „der Taucher" vortrüge, damals sprachen sie Anschütz, Büttner, Blum. Durch die Schicksalstragödien im trochäischen Versmaaß wurde die einseitige Richtung bedeutend gefördert und es arbeitete sich, nach Klingemann's Wahrnehmung, das damit verbundene Pathos in Ueberreizung und Redeconvulsion aus.

Müllner's „Schuld" zuerst in Wien 1813 dargestellt, die derzeit nur von Gastspielern uns vorgeführt wird, machte einen tiefen nachhaltigen Eindruck und an ihr rankte sich eine neue romantisch-dramatische Schule empor. Die Dichter-Trias, Müllner, Grillparzer und v. Houwald, beherrschte eine Zeitlang alle Bühnen.

Wenn Werner, H. v. Kleist und Müllner das mit einander gemein haben, daß sie in dem Geheimnißvollen das Romantische finden, so sind sie doch wesentlich von einander verschieden, indem die Poesie des einen sich in religiöser Mystik ergeht, die des zweiten in wunderbarer Gefühlssympatie, die des dritten in einem starren Fatalismus, indem der erste in der Form sich an Schiller anlehnt, der andere an Shakspear und der dritte an Calderon. Bei diesem ist das Drama nicht viel mehr als eine dialogisch vorgetragene Romanze. Nicht Fridrich v. Schlegel durch den „Alarcos" sondern A. W. v. Schlegel durch die Uebersetzung der „Andacht am Kreuze" gab den Anstoß zur bunten Färbung einer Anzahl dramatischer Gedichte, in denen die Handlung im Rückblick auf das Fatum besteht. Müllner, der selbst über das Wesen seiner Tragödien als Kritiker mitsprach, nachdem sie sogar in französischen und englischen Blättern ihre Beurtheiler und Lobpreiser gefunden, wurde mit Shakspear verglichen, man rechnete es ihm als Verdienst an, daß er die Aristotelischen Einheiten festgehalten (wenn die Handlung der „Schuld" nicht in demselben Saal, so geht Alles in demselben Palast vor sich), daß er die Horatianische Regel beobachtet: nec quarta loqui persona laboret, daß er glücklich das antike Schicksal in

das neuere Drama verpflanzt habe. Die antike Vorbestimmung war aber christlicher und ließ dem Oedipus einen Ausweg frei durch Vermeidung jedes Todschlags und jeder Heirath. Bei Müllner wird durch die Verweigerung eines Almosens eine Zigeunerin zum Rachespruch gereizt und prophezeiht der ihre Niederkunft erwartenden Laura:

Ist was du gebierst, ein Knabe,
Würgt er den, den du schon hast *).

Das Wirksame des Trauerspiels besteht in den schroffen Gegensätzen, die gemäß ihrer Geburtsstätte die Gemüther der auftretenden Personen nicht verleugnen können, in den Gegensätzen von Norden und Süden, von Besonnenheit und Leidenschaftlichkeit, von Protestantismus und Katholizismus. Der innere Kampf — nicht vermag Jerta's Ruhe über die Erregtheit der Spanierin Elvira obzusiegen, nicht Otto's Unbefangenheit den Verdacht des Don Valeros zu entwaffnen — läßt es zu keiner äußeren Handlung kommen, das Fortschreiten ist nur die Steigerung der Gewissensangst in Erinnerung an das verübte Verbrechen. Die Bewegung ist eine rückgewandte bis zur Enthüllung und zum Geständniß. Therese Artner glaubte, die Handlung sey einem ersten Theile des Trauerspiels aufgespart und schrieb „die That." Wenn in „Hamlet" an das psychologische Gemälde der ersten Akte disharmonisch sich der letzte anschließt, so vernichtet hier das tollhäuslerische Wüthen im letzten Akt Alles, nur nicht die Schuld. Als wenn v. Kleist seinen „zerbrochenen Krug" nach der Schuld geschrieben hätte, nimmt sich das Lustspiel wie eine Parodie aus. Eine solche blieb nicht aus. Castelli rückte 1818 mit dem „Schicksalsstrumpf" ins Feld nicht ohne Geschick und mögte in

*) Freilich erklärt der Dichter, sein Zweck sey gewesen: „bloß das aus blindem Zufall, menschlichen Fehltritten und menschlicher Bösartigkeit gewebte Causalitätsband sichtbar zu machen, wodurch das Verbrechen eines Menschen mit den gleichgültigsten Begebenheiten vor seiner Geburt zusammenhängen kann." Er hielt es für erlaubt, in seinem „neunundzwanzigsten Februar" die Katastrophe zu streichen und das in Verderben ausbrechende Schicksal für einen „Wahn" zu erklären, welchen Namen er später dem einaktigen Stück, dem Nachfolger des „vierundzwanzigsten Februar" und dem Vorläufer der „Schuld" gab.

der Art in der deutschen Literatur neben Mahlmann's „Herodes von Bethlehem" das Beste geliefert haben.

Ein Brudermord, der Inhalt der Klinger-Leisewitzschen Preisstücke, der „Braut von Messina" ist in der „Schuld" und in Roberts Trauerspiel: „die Macht der Verhältnisse" wieder aufgenommen. Das letzte, in dem der Unterschied der Stände ein tragisches Entsetzen durch das sonst prosaische Gefüge der Erfindung verbreitet, gehört mit zu den bedeutsameren Erzeugnissen der damaligen Bühne und wurde durch das herrliche Spiel Ludw. Devrients, der den Kandidaten Aug. Weiß gab, noch mehr dazu erhoben.

Nachdem „die Schuld" Grillparzer's „Ahnfrau" Houwalds „Bild" überall beifällig aufgenommen waren, konnte man mit größerem Vertrauen zur Darstellung spanischer Stücke schreiten. Calderon's „Leben ein Traum" wurde in der Bearbeitung von West (Schreyvogel) in Danzig 1817, Moreto's „Donna Diana", gleichfalls von West, in Königsberg 1818 gegeben.

In der Oper erschließen eine neue Welt Rossini und Karl Maria v. Weber. Durch den „Tancred" wird Königsberg zuerst mit dem fruchtbaren italienischen Componisten bekannt. Die Oper geht das erste Mal 1820 in Szene und gefällt ausnehmend, so daß im Königsberger Almanach als musikalische Beigabe nichts Angenehmeres geboten werden konnte als die Cavatine: „Nach so viel Leiden." Allein die weichen Töne müssen verstummen, als Weber in seinen Werken klassische Denkmäler aufstellt. Sein „Freischütz" machte Epoche auf allen Bühnen, wie es kein Stück vorher und nachher gemacht hat. Am 25. Febr. 1822 wird er in Königsberg, ein Vierteljahr später unter endlosem Jubel in Danzig gegeben. Bis zum Jahr 1851 soll er in Königsberg 160 Mal (nicht häufiger?) gesehn seyn *).

*) Wenige dürften der Meinung seyn, daß der Text (in dem der Apelschen Erzählung übel genug mitgespielt ist) den Werth der Oper bestimme und um so auffallender erschien es, daß in der von Kind redigirten Abendzeitung ein Sonett stand, das mit den Worten schloß:

Ein Kind hat Dich Maria hoch erhoben.

Die Dichter und Componisten, die zu unserer Provinz in näherer Beziehung stehn, sind folgende:

Zu der Familie, aus der der Feldherr Graf Kleist v. Nollendorf entsprossen ist, gehörten die Dichter Ewald v. Kleist, Franz v. Kleist (Verfasser des 1793 erschienenen Gedichtes: „Zamori oder die Philosophie der Liebe") und Heinrich v. Kleist. Obgleich der letztere in Frankfurt a. d. O. geboren ist, in der Stadt, in der das kunstlose Denkmal seines Ahnherrn Ewald steht, so ist doch sein Aufenthalt in Königsberg wichtig für sein dichterisches Wirken, fatalistisch für sein Ende. Er arbeitete hier an mehreren dramatischen Dichtungen und erneuerte hier ein Verhältniß reiner Zuneigung, daß seine Lösung endlich in einem Doppelmorde fand.

Durch Berücksichtigung der Stimmungen und krankhaften Affectionen, die in einer bestimmten Zeit liegen, gewinnt man für manches Räthsel wenn nicht Aufklärung, so doch das Mittel, in der Verknüpfung einzelne leitende Fäden zu erkennen. Um Kleistens Eigenthümlichkeit zu fassen, haben wir uns zu vergegenwärtigen, wie die romantische Schule in einer Vereinigung verwandter Genien Dresden zum Schauplatz ihres Wirkens ersah. Nicht war es willkührliche Wahl, denn an dem Elb-Athen hatte der Zertrümmerer des deutschen Ruhmes nichts verrückt, nicht das grüne Gewölbe und die Gemälde-Galerie angetastet und Alles bis auf die ceremonielle Alterthümlichkeit beim Alten gelassen, hier fand das Streben der Romantiker Kraft der Begeisterung einestheils in den Madonnenbildern Correggio's und Holbein's, anderntheils in den feierlichen Symphonieen der katholischen Kirche. Correggio wurde von der antiken Partei als Undulist, von der modernen als tiefsinniger allegorischer Dichter bezeichnet, dem „die Formen nur Mittel, einzelne Töne, Sylben oder Worte zum Ausdruck für den Gedanken des Ganzen" *) sind, die Kirchenmusik erhob die Gläubigen zu einem höheren Bewußtseyn „es ist eine Herrlichkeit darin, die einen mit unwiderstehlicher Gewalt ergreift, die aus allen Qualen der Zerstreuungen rein auf den ruhigen Punkt zurückführt" **). Die träumerische Sehnsucht nach dem

*) Friedr. Schlegels sämmtl. Werke VI, 25.

**) Runge's hinterlassene Schriften II. 101. I. 43.

Mittelalterlichen, Altkirchlichen erwuchs aus der Trostlosigkeit der Zeitumstände. Rettung erkannte man nur in Vergegenwärtigung der Vergangenheit und gewann Vorliebe für die alten fromm gedachten Schildereien, für die Lieder der ritterlichen Minnesänger und für die volksthümlichen Schwänke und Fastnachtsspiele, die sonst übersehn oder mitleidig belächelt wurden. In Dresden componirte der Maler Runge seine phantastischen Blumen-Hieroglyphen und Heinrich v. Kleist dichtete das „Käthchen von Heilbronn". Jener, der es seinem Freunde Tieck dankte, daß er sich nicht in die Praktik vertiefte, um ihr die Empfindung zu opfern, sagt: „wo die Kunst nicht mehr eins und unzertrennlich mit der inneren Religion des Menschen ist, da muß sie sinken" und dieser erklärt: „nicht das, was dem Sinne dargestellt ist, sondern das, was das Gemüth durch diese Wahrnehmung erregt, ist das Kunstwerk." Jener liest den Jacob Böhme und dieser meint, es könne ein zweiter Luther derzeit erstehn und umwerfen, was der erste gebaut habe. Jener erklärt: „Musik ist immer das, was wir Harmonie und Ruhe in allen drei andern Künsten nennen" und dieser: „ich betrachte diese Kunst als die algebraische Formel aller übrigen." Der Maler und Dichter stimmen im Franzosenhaß überein und wie sie, so dachten Alle, die in Dresden damals sich zusammen fanden. Wenn das Helldunkel der Schwermuth, die dem Dichter angeboren war, ihn auch in Dresden umwebt, so erscheint ihm doch erhebend jede Erinnerung an den dortigen Aufenthalt. Aus Paris schreibt er: „ich schließe zuweilen die Augen und denke an Dresden, das Herz ist hier so unfruchtbar!" aus Königsberg: „Meine Vorstellung von meiner Fähigkeit ist nur noch der Schatten von jener ehemaligen in Dresden" *). Der Minister v. Hardenberg, der dem jungen Manne wohlwollte, in dem Tiefsinnigkeit und Begeisterung, das Verlangen sich in Verborgenheit zu begraben und das Streben als Dichter aufzutreten begegnete, gedachte aus dem ehemaligen Militär einen Staatsbeamten zu erziehn und sandte ihn gemäß seiner Liebe zu Gegensätzen zuerst nach Paris und dann nach Königsberg. Er sollte im Finanzfach sich ausbilden und als Kammer-Referendarius in Königsberg an stillen Fleiß sich gewöhnen. Scheffner —

*) v. Bülow Heinrich v. Kleist's Leben und Briefe, Berlin 1848. S. 242.

es war im Jahr 1805 — an den er empfohlen war, schildert ihn in folgender Weise: „Da in seinem Aeußeren Finsteres und Sonderbares vorherrschte, so gab ein Fehler im Sprachorgan (wegen der schweren Zunge verglich Tieck ihn mit Tasso) seinem Eifer in geistreichen Unterhaltungen einen Anschein von eigensinniger Härte, die seinem Charakter wohl nicht eigen war. Wie ein der Meerestiefe entsteigender Taucher sich wenigstens in den ersten Augenblicken nicht auf alles Große und Schöne besinnt, was er in der Wasserwelt gesehn, und es nicht zu erzählen vermag, so schien es bisweilen bei Heinrich v. Kleist der Fall zu seyn." In Königsberg, wo er wohl nach Absicht seines Beschützers zu seinem Frommen den Zerstreuungen entrückt seyn sollte, fühlte er sich über die Maaßen unglücklich und in einer trostlosen Isolirung sich verhaltend, schmachtete er nach seiner Erklärung nicht anders als später, da er auf französischem Boden im Gefängniß saß. Ein Grauen umfing ihn in der Einsamkeit. Tage lang sprach er niemand, er verschloß sich im Zimmer und verließ oft nicht das Bette, ohne krank zu seyn. Kein Wunder, daß sein Gemüthsleiden eine bedenkliche Höhe erreichtr. Er dichtete bloß, wie er schrieb, weil er es nicht lassen konnte, und fragte sich trauernd: Warum mache ich Gedichte? Er ermannt sich aber und in einem Brief an einen Freund ruft er: „Nun wieder zurück zum Leben! So lange es dauert, werde ich Trauer- uud Lustspiele machen. Ich habe eben wieder gestern eins fortgeschickt, wovon Du die ersten Szenen in Dresden gesehen hast. Wäre ich zu etwas Anderem brauchbar, so würde ich es von Herzen gern ergreifen."

Es konnte nicht fehlen, daß man von Kleistens dramatischen Gaben sich Außerordentliches versprach. Nachdem er in der Schweiz (hier wollte er nach Wegwerfung des Adels Ackerbürger werden und allein für Haus und Herd leben) den „Guiscard" gedichtet, ein Trauerspiel, das, nachdem er es immer von Neuem umgearbeitet, endlich vernichtete, wurde er von dem Publicisten Wieland angelegentlichs seinem Vater Wieland in Weimar als der empfohlen, der für das Theater Größeres leisten werde als irgend jemand, denn in ihm vereinigten sich die Geister von Aeschylus, Sophokles und Shakspear. Er wird von Goethe und Schiller mit Aufmerksamkeit aufgenommen. Um so mehr erbittert es ihn, daß es ihm mit seinem „Käthchen von Heilbronn"

nicht gelingt, da es auf die Szene gebracht werden soll. Und in Rücksicht darauf hatte er dem Zuge seines poetischen Genius Fesseln angelegt. „Es war, sagt er, von Anfang her eine ganz treffliche Erfindung und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen mögte." „Das Urtheil der Menschen hat mich bisher viel zu sehr beherrscht, besonders das Käthchen von Heilbronn ist voll Spuren davon"*). Iffland legte das Manuscript ad acta, in Hamburg wurde es 1807 oder 1808 ausgepfiffen**) und in Bamberg 1810 lau aufgenommen. Es lag nicht an der Holbeinschen Bearbeitung, denn später ließ man sich in ihr gern den visionairen Fiebertraum und mancherlei Außergewöhnliches gefallen. Die Tragödie ward von Mad. Anschütz, geb. Butenop, im Dez. 1818 in Königsberg eingebürgert, nachdem bereits 1817 Mad. Hüray geb. Mollard sich in der dankbaren Titelrolle versucht hatte. Auf Küstner's Aufforderung sollte Feodor Wehl 1850 das Drama aus der Verholbeinisirung retten, damit es in der angebornen Schönheit an Kleist's Geburtstage in Berlin gegeben werden könnte. Die neue Bearbeitung ist nicht, wie man hoffte, durchgedrungen.

Für sein vollendetstes Werk erklärte Tieck den „Prinzen von Homburg" und für würdig, daß mit ihm in Berlin das Schinkelsche Theater eröffnet würde. Der Held tritt hier zuerst als ein somnambuler Kranker auf und als ein Kranker verräth er sich durch seine Angst vor dem ihm dictirten Tode. Ungeachtet des Befremdlichen wird jenes Drama durch die Hauptperson gehal-

*) In einer Szene des ursprünglichen Textes belauscht Käthchen die Kunigunde (in der der Dichter eine Dame karikirte, die ihm ein Liebesverhältniß gestört haben sollte) und gewahrt hier ihre Häßlichkeit, wodurch sie im Entschluß bestärkt wird, den Ritter von ihr zu retten.

**) Diese bei Gelegenheit der später erfolgten Darstellung in Breslau in einem Journal beiläufig angeführte Notiz entbehrt vielleicht der Glaubwürdigkeit. In Schröder II. II. S. 72—73 liest man davon nichts, dagegen S. 71. daß „die Grafen Guiskardi" (sic) 1805 aufgeführt seyen. Leicht konnte der Referent das eine mit dem anderen Stück verwechseln. In einem bereits erwähnten Brief sagt Kleist, daß die Anforderung an Sittlichkeit, die die Frauen machten, nicht allein seinem Käthchen den Weg auf die Bühne versperrte, sondern auch den Verfall derselben herbeiführte.

ten, ungeachtet der Schönheiten wird dieses durch die Hauptperson auf der Bühne unmöglich gemacht, so oft man sich auch an die Darstellung gewagt hat, in Königsberg zuerst 1821. Dadurch daß ein Dichter zugleich den Shakspear und den Calderon den Deutschen schenkte, kam es, daß über den poetischen Rationalismus sich das mystische Halbdunkel verbreitete.

In Königsberg 1806 schrieb Kleist an dem „Prinzen von Homburg" und beendigte hier den „zerbrochenen Krug" *), dessen erste Szene sein Freund Ruehle schon in Dresden kennen lernte. Ein französisches Kupfer **), das Zschokke besaß, führte ihn und seine Freunde Wieland und Kleist auf den Gedanken, den Gegenstand dichterisch zu behandeln, der eine war willens eine Erzählung, der zweite eine Satire und der dritte ein Lustspiel zu schreiben. Aus dem französischen Bilde wurde unter der Hand des Dichters ein niederländisches Stück von frappant komischer Wirkung. „Der zerbrochene Krug, schreibt Goethe, hat außerordentliche Verdienste. Schade, daß das Stück auch wieder dem unsichtbaren Theater angehört" ***). Dennoch ließ er es einstudiren, aber nicht zur Befriedigung des Publikums †). Die Handlung ist eine Verhandlung vor dem Dorfrichter und der Gang hat daher eine retrograde Richtung und nach der Ermittlung ist keine Vermittlung zwischen der Komödie und ihrem Schluß möglich. Nach der Bearbeitung von F. L. Schmidt ward „der zerbrochene Krug" in Königsberg 1825 aufgeführt, der Adam wurde von Wohlbrück, der Schreiber von Lanz und Frau Martha von Mad. Weise gegeben.

Wie eine Erzählung von Kleist Körnern den Stoff zu „Tony" gab, so eine andere dem Baron G. A. v. Maltitz aus Ostpreußen, dem Verfasser des „Ritter Roßstaub", des „alten Studenten" zu dem 1828 in Danzig dargestellten Schauspiel: „Hans Kohlhas".

*) Daselbst, so bemerkt Bülow in Kleist's Leben S. 46. begann er die „Penthesilea" und bearbeitete den „Amphitryon" des Moliere.

**) Wahrscheinlich: La cruche cassée nach Greuze von J. Marsand.

***) Reimer, Briefe von und an Goethe. S. 170.

†) Kleist war darüber so aufgebracht, daß er Goethen, dem er die Schuld beimaaß, eine Herausforderung zuschickte, so berichtet Devrient III. 372.

Kleist, welcher die Hymne: „Germania erwache!" sang, schwärmte für eine Gemeinschaft (anders wie Werner) „eine Gemeinschaft, deren Daseyn keine deutsche Brust überleben und die nur mit dem Blut, vor dem die Sonne erdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll", so drückt er sich gegen Ruehle aus *). Nach der Schlacht bei Pr. Eylau wanderte Kleist mit seinem Freunde Pfuel und zwei andern Offizieren zu Fuß nach Berlin, um wahrscheinlich zum Schillschen Chor überzugehn. Er wurde am Thor als Schillscher Offizier gefangen genommen, nach dem Fort de Joux und dann nach Chalons sur Marne gebracht, wo er „so einsam wie in Königsberg" lebte. Nach einem halben Jahre wird seine Befreiung erwirkt. Er geht nach Prag und giebt, wie früher mit seinem Freunde Adam Müller in Dresden den „Phöbus", eine Zeitschrift heraus, um als publicistischer Schriftsteller, von Oestreich aus an der Wiedergeburt Deutschlands zu arbeiten **). Verstimmt und muthlos kehrt er nach Berlin zurück. In Königsberg hatte er nach langer Trennung eine Dame wiedergesehn, die seine Liebe zur Poesie und Musik theilte und die ihn nun als Vermählte begrüßte, Adolphine Vogel geb. Keber. Ihr Gatte wohnte damals in Königsberg. Sie brachte den verzweifelten Entschluß zur Reife, der schon als Knabe ihn beschäftigt hatte. Mit seinem Vetter, mit dem er zusammen unterrichtet wurde, wollte er sich erschießen. Das Leben, „man weiß nicht, wozu? man weiß nicht, wohin?" nannte er „ein Ding, das jeder wegwerfen mögte, wie ein unverständiges Buch." „Das ist zum Erschießen schön!" war ein Lieblingsausdruck von ihm. Jene Dame, deren Bekanntschaft er in Berlin erneuerte, nahm ihm das feierliche Versprechen ab, zu thun, was sie von ihm verlangen würde. Sie glaubte, an einem unheilbaren Uebel zu leiden, und verlangte nichts geringeres, als daß er durch einen Pistolenschuß sie vom Leiden befreie. Als ein p. p. c. schrieben

*) Sein Drama „die Hermannsschlacht" veranschaulicht, sagt Eichendorff: „eine heroische Hingebung an den Zweck, den er einmal als den rechten und würdigsten erkannt."

**) Nicht weniger wunderlich gedachte er früher in Paris durch die Verpflanzung der deutschen Philosophie auf französischen Boden dem kaiserlichen Tyrannen eine gefährliche Gegenmacht zu wecken.

sie an eine Freundin: es würden ihre „Seelen sich wie zwei fröhliche Luftschiffer über die Welt" erheben, um bald ihre große Entdeckungsreise anzutreten. Durch einen Brief wurde der Gatte und der in unsrer Provinz bekannte Kriegsrath Peguilhen von Berlin nach einem Gasthofe bei Potsdam entboten, wo sie in einem Walde am See den Dichter und Adolphine entseelt, unentstellt bis auf die Todeswunde fanden, um sie in zwei Särgen daselbst neben einander zu begraben. Ihr Todestag war der 21. Nov. 1811.

Dr. Friedr. Aug. v. Heyden gehört auch zur romantischen Schule. Er ergriff die Waffen in dem Freiheitskriege *) und legte dadurch die krankhafte Mystik ab, die manche Schönheit der oben genannten Dramen in Schatten hüllt, obgleich auch auf seine Bildung neben Shakspeare Calderon einwirkte. Dennoch fand auch er nicht die verdiente Anerkennung und den Beruf zum Theater in sich fühlend wurde er gedrängt, sich in anderen Dichtweisen zu zeigen, damit die Stimme seines begeisterten Busens nicht ganz in der Wüste verhallte. — Das Verwandte ist nicht von der Art, daß man nicht jeden Dichter für sich zu betrachten aufgefordert würde. Kleist ist geneigt, die Saiten der Empfindung durch die grellen Dissonanzen des Lebens blind zu zerreißen anstatt sie aufzulösen, bei Heyden ist das versöhnende Element vorwaltend um zu trösten und zu heilen, dort eine stürmische Natur, hier eine wohlthuende Sammlung des Gemüths, dort mehr des Ursprünglichen, hier mehr des Angeeigneten, dort ist es klare Poesie und schöpferische Kraft die hier in poetisch erhebende Auffassung und Auswahl eines reichen wohl erwogenen Stoffes sich verbirgt.

Heyden**) wurde auf dem väterlichen durch ungünstige Ver-

*) Das Interesse belegte er durch eine kleine Geschichtsdarstellung: „Die Gebrüder Brandt aus Memel" in den „Beiträgen zur Kunde Preußens I, 250.

**) Gedichte von Friedrich v. Heyden. Mit einer Biographie des Dichters herausgegeben von Th. Mundt. Leipzig 1852. Der Dichter Julius v Heyden ist nicht verwandt mit ihm. Ein Vetter v. Heyden, der Leihbibliotheken-Schauerromane verfaßt, nennt sich, da er ein wegen des steif gewordenen rechten Arms emeritirter Beamter ist, Emerentius Scävola.

hältnisse zurückgekommenen Gut Nerffen bei Heilsberg 1789 geboren. Im „Conradin" beschreibt er seine Geburtsstätte also:

Da, wo die Alle rinnt durch grüne Thäler,
Wo königliche Wälder von den Hügeln
Ein majestätisch Graun auf weite Felder,
Auf dicht bebuschte Haiden schatten, wo der Elmfluß
Durch Erlen sich und fette Wiesen schlängelt,
Wo jedes lockt zur Liebe, zum Entzücken,
Da hob sich prangend, fest
Die Burg von meinen Vätern — Asche jetzt.

Auf der Universität Königsberg beschäftigte er sich viel mit der italienischen, auf der in Göttingen mit der altdeutschen Literatur. Sein Fleiß und Eifer, sein gefälliges und feines Benehmen belohnte sich auf seltene Weise an beiden Orten, indem er gewählt wurde, am Unterricht, den der Kronprinz auf dem Schloß in der Rhetorik (wahrscheinlich von Süvern) empfing, Theil zu nehmen, und in Göttingen sich in einen Kreis gezogen sah, den Ausländer wie Dom. de Villers und Benj. Constant gern aufsuchten. Als Regierungs-Referendarius trat er in Königsberg in ein Collegium ein, in dem vor ihm v. Stägemann und nach ihm v. Eichendorff*) am grünen Tische saß. Aber nie waren es so viel Mitglieder als damals, die Liebe zu Kunst und Wissenschaft nährten, der Präses der Oberpräsident v. Auerswald, die Räthe List, F. Reusch und C. Hagen; vornämlich aber fühlte sich Heyden von den Räthen Witt und Cannot angezogen als Freunden und Pflegern der Poesie. Witt las mehr, als es die Akten gut heißen mogten, täglich in den griechischen Klassikern, besonders den Dichtern, und sein schönwissenschaftliches Urtheil war maaßgebend für alle, die sich in Versen vernehmen ließen, Cannot widmete seine Muße dem Shakspear, er schrieb über „Macbeth" und verfaßte bei verschiedenen Gelegenheiten Gedichte, die durch anziehende Gedankenverbindung, durch Eleganz der Form und Kernigkeit des Ausdrucks für musterhaft gelten konnten. Heyden hatte in Göttingen bereits

*) Dessen Trauerspiel: „Der letzte Held von Marienburg" in Königsberg 1829 zur Darstellung kam.

ein romantisches Drama „Renata" geschrieben. Wie Fouqué in literarische Verbindung mit Kleist trat, so suchte er durch ein einleitendes Wort auch das Streben Heyden's zu fördern als die „Renata" 1816 herauskam. Eine sonnig spielende Heiterkeit zeichnet die Erfindung aus, wie sich Mundt ausdrückt, „schütteten sich die Blütenflocken einer reichen und frischen Phantasie schon in einiger Fülle aus." Die Gedichtsammlung, die zuletzt erschien, hat Vorzüge vor den „Dichtungen" die in Königsberg 1820 ans Licht traten, sonst aber nimmt das, was er in Königsberg dichtete, unter Allem, seinen Novellen und Romanen, seinen epischen und dramatischen Schriften sicher die erste Stelle ein, nämlich das Trauerspiel „Conradin" und die „dramatischen Novellen", jenes ist 1818, diese sind 1819 gedruckt. Wie gewissenhaft er als erprobter Beamter auch seine Geschäfte wahrnahm, wie lebhaft er auch alle Erscheinungen des Tages durchdachte und mitempfand, so war sein poetisches Reich das unbegrenzte der freien Phantasie oder das Mittelalter, das im Glorienschein sich seinem Geiste aufthat. Die zeitgemäßen Tendenzen und die durch sie herausgeforderten Satiren lassen ihn in seinen Romanen und Lustspielen nur allzukühl erscheinen, wie auch der Dichter in edlem Zorn entglühen mag. Wenn man bei seinen Versen oft über eine Flüchtigkeits-Sünde hinwegsehn muß, so verfällt er „in der Prosa oft in den ihm zur Gewohnheit gewordenen Styl der Verfügungen. Heyden's „dramatische Novellen" enthalten sechs kleine Stücke, über die, wie mannichfach sie unter einander sind, ein lachender Zauber ausgegossen ist. „Die Perle des Ganges" kann diesen Namen zugleich als lobendes Epitheton beanspruchen. Welchen anderen Eindruck macht dies indische Mährchen als der 1842 erschienene „Spiegel des Akbar", wo er als „ein Sohn der Gegenwart" sich berufen fühlt, auf die Zustände allgemeiner Anfechtung mitleidend den Blick zu wenden, denn „hier lauschen hinter fremden Namen sehr bekannte Begebenheiten." In dem Schauspiel „Apelles" wird in einer sinn- und sentenzenreichen Schilderung der Welteroberer dem Künstler gegenüber gestellt, welcher in einem weiteren Gebiete herrscht und siegreich prangt

Der König Aar hebt siegend sich zur Sonnen,
Der König Leu macht sich zum Herrn der Lande,

Und zwischen sie mag Liebe zart sich stellen —
Und eine Götterkette hält umschlossen
Kampaspen, Alexandern und Apellen.

Die übrigen dramatischen Novellen haben ein mittelalterliches Ansehn, die bis auf eine, freie Erfindungen sind. Mancherlei würde sich auf der Bühne nicht wohl ausnehmen, so in „Haß, Ritterpflicht und Liebe," einem Schauspiel, das in spanischem Versmaaße und großentheils trochäischem Rythmus abgefaßt ist, wenn im Anfange Angelica in ländlichem Kleide im abgesonderten Gehöft sich mit den Hühnern und Tauben scherzend unterhält und zwischen ihren Reimen zweimal der Hahn sein Lied ertönen läßt, wenn im „Pilgrim" auf dem Montserrat, der über Cedern emporragt, bei Sonnenuntergang das Glockengeläut aus ihren zerstreuten Einsiedeleien die Priester hervorruft um ein Abendlied anstimmen; wenn in dem am wenigsten genügenden „Feuer im Walde" diejenigen, die das Schicksal lange getrennt hielt, durch ein in einer Ruine angezündetes Feuer, vom guten Genius geleitet, zusammengeführt werden zum beseligenden Wiedersehn. Nur ein liebendes Wesen wird vermißt, das nicht mehr auf Erden wandelt, weßhalb der verwundete Nemorin den Bund der Glücklichen verläßt mit einem:

Lebt wohl — lebt alle wohl — auf Erden wohl!

„Niemand wagt es, ihn zurückzuhalten" und auf die Frage: „Wo ist er hin?" heißt es:

Entflohn, entflohn nach oben.

Das letzte klingt, als wenn es von Werner abgeschrieben wäre, und an ihn wird man im „Conradin" in mancher Stelle erinnert, die mehr musikalisch und malerisch ist als es die plastisch gestaltende Szenik billigt. Als ein von Conradin beleidigter, ehemaliger Preußenfürst, Herkas in einem Garten neben dem Foro Romano (durch einen Bogen des Colisäums „erblickt man den eben aufgegangenen Vollmond") die Liebe des Fürsten belauscht und die Entdeckung zum Mittel seines Sturzes sich ersieht, schließt ein Akt in folgender Weise:

Conradin.

Was ist geschehen?
In Sehnsucht soll ich oder Lust vergehen?

Ich schwanke trunken,
Mein ganzes früh'res Daseyn ist versunken.
Licht wird die Ferne.
Das ist ein andrer Mond, sind andre Sterne u. s. w.

(Es herrscht eine augenblickliche Stille, dann hallen sanfte Töne einer Laute aus dem Garten. Sie werden einige Zeit gehört, darauf begleitet sie der Gesang Fiammabellens hinter der Szene, entfernt, aber völlig vernehmbar.)

Wo ist er hin? Ihr lichten Nebeldüfte
Malt mir sein Bild.
Grüßt ihn von mir, Mond, Wolken, Abendwinde,
Schlaf wohl, schlaf wohl!

(Die Lautentöne verhallen im Weiten).

Dahin gehören auch die seitenlangen Monologe, die leicht zum halben Maaß hätten zusammenschmelzen können.

Dagegen glaubt man einen Anklang an Shakspear in einer Volksszene zu vernehmen.

Peppo der Barbier.

Pah pah! — das schwatzt von Conradin — nicht wahr?
Und will ihm wohl, wirft sich in Sonntagskleider,
Stimmt sich die Kehlen, Beifall ihm zu rufen,
Sucht Blumen, um den Weg ihm zu bestreun.
Mag alle Welt mit ihm sich auch versöhnen,
Ich — meine Zunft — wir bleiben seine Feinde.

Drullo der Schneider.

Warum, warnm?

Peppo.

Was sollen wir ihn lieben?
Giebt er uns einen Heller zu verdienen?
Er hat noch keinen Bart.

Aller Ausstellungen ungeachtet ist aber dieser Conradin — wie oft er auch zum Helden von Dramen gewählt ist — ein treffliches Gedicht. Die erste Szene, etwa wie das Vorspiel zum „Käthchen von Heilbronn", ist als Introduction zu betrachten. Der Beschauer wird ins Conclave versetzt und sieht in den Krater, der Zerstörung ausgebiert, denn es handelt sich um nichts anderes als die Ausrottung der „Ghibellinenbrut." Als gemeldet wird,

daß Conradin mit streitbarer Macht vor Verona erschienen, daß er bereits in Rom eingerückt sey ohne Beachtung des Gebotes, die Waffen niederzulegen, als der Papst durch das Fenster blik=kend selbst seiner ansichtig wird:

Wer ist der Ritter in der schönen Rüstung
Die goldig roth im Abendglanze funkelt,
Mit weißem Helmbusch, einen weißen Zelter
In Purpurdecken zügelnd?
„Conradin."
Zieh' hin geschmücktes Opfer zum Altare! —
Löscht eure Kerzen aus und werft sie nieder.
Wie diese Flammen schwinden, mag der Sünder
Vertilgt auf Erden seyn, verloren dort. —
Es ist geschehn! — der Himmel ist verschlossen,
Der Höllen Pforten thun sich wartend auf.
Seht ihr das Blut? seht ihr's? vom Beil vergossen.
Schon fliegt der Pfeil, kein Gott hemmt seinen Lauf.
Die Kirche steigt in Flammen aus der Nacht.
Der Frevel sinkt, das Opfer hat vollbracht.

Conradin, der das Blutgerüst die erste Stufe zum Triumph nennt, spricht nach einem Gebet von ihm herab zum Volke:

König der Könige blick' segnend nieder
Und nimm in sanftem Tod mein Amt mir ab. —
Auf meine Treuen, auf! verzaget nicht,
Wie die Gewalt auch dräut. — In eure Seelen
Leg' ich mein königlich Vermächtniß nieder,
Bewahrt es wohl. — Die nächste Pflicht heißt Ruhe!
Er, welcher Regen schickt auf dürre Flur,
Er schickt zur rechten Zeit die rechte Hülfe.
Dann heißt die Pflicht: Kampf für das Vaterland,
Heißt Eintracht und Vertrauen. Dann erhebt euch,
Dann steht nicht an, so für das Recht zu bluten,
Wie jetzt zu bluten ich mich von euch wende.
Gedenket meiner,
Wie ich an euch vor dem Erlöser denke.

Dies Pfand des edlen Kampfs, ich werf' es nieder!
(Er wirft den Handschuh unter das Volk.)
Wer einst mich rächen will, der heb' ihn auf.

Johannes von Procida erscheint als Pilger gekleidet, nimmt den Handschuh und verschwindet in der Menge.

Volk hinkniend

Seht ihr den Schein, der seine Stirn' umleuchtet?
Seht ihr den Engel über seinem Haupte?
Erlös' uns Heilger — Heilger bitt' für uns.

Conradin.

Noch diesen Blick! Fahr wohl geliebte Sonne!
Leucht' jedem Frommen schönen Trost wie mir.
Die Schwinge sproßt; bald schweb' ich über dir.
Der letzte Staub versinkt im Meer der Wonne.

Während des Krieges 1815 bei einem Aufenthalt vor der Festung Landau faßte er die Idee zu den Hohenstaufen-Dramen. Im Conradin faßte er in ein erhabenes Bild die echte angestammte Fürstentugend und offenbarte durch sein Wort, wie es in der Zueignung lautet:

Was göttlich ist, muß göttlich sich bewähren,
Der ew'ge Stral befreit sich und entfliegt,
Der reine Held, ob Fesseln ihn umklingen,
Ihn Glut umweht, steigt auf verklärten Schwingen.
Ob dieses Werk der frommen Kraft gelungen?
Der Dichter wünscht, indeß er fragt es nicht.
Von oben kam, was zündend ihn durchdrungen:
Schwach ist der Staub, doch mächtig ist das Licht.
Er hat sich frei, er hat sich stark gesungen
Zum edlen Streit, zur Uebung strenger Pflicht.

Wenn der Dichter auch mit seiner Leistung zufrieden seyn konnte, so quälte ihn doch die Frage, ob sie genüge, bis ihm, wie er erzählte, in wachem Traum einst der Fürsten-Jüngling in der stralenden Rüstung erschien und ihm freundlich zuwinkend verschwand. — Heyden hatte den Plan, in einem Seitenstück die Bürgertugend zu schildern. Später änderte er diesen und er wollte das romantische Heldenalter in zwei Beispielen zur An-

schauung bringen, wie es sich in Europa und in Asien gestaltet hatte und so trat den Gedichten von den Hohenstaufen gegenüber „der Spiegel des Akbar." Er gab 1828 den „Kampf der Hohenstaufen" heraus und 1842 das „Theater", das in drei Bänden 7 Stücke und zwar 4 in Prosa enthält, die im Laufe von zwei Jahren entstanden. Sie sind meist auf der königl. Bühne in Berlin gegeben. Eines „die Modernen" ging 1847 über die Breter in Königsberg aber nur einmal, obgleich die sehr beliebte Helma Heyne die Rolle von Flink-Luise darstellte. Die beabsichtigte In-Szene-Setzung eines zweiten Lustspiels „Album und Wechsel" unterblieb. Keines erscheint mehr in Berlin oder an andern Orten auf dem Repertoir. Auch Heyden machte zu seiner Trauer die Erfahrung, daß er ein dramatischer Dichter sey, der außerhalb der Bühne stehe. Er schrieb die Vorreden seiner Bücher in gereizter Stimmung, wenn er auf diesen Punkt zu sprechen kam. Das darstellende Theater, wie er es sich dachte, blieb ein frommer Wunsch, wenn er auch 1842 erklärte, daß es „nächstens wieder sehr viel bedeuten" würde. Das deutsche Volk, sagte er, ist auf eine Bildungsstufe angelangt, welche, sobald wieder eine gleichmäßige Beruhigung eintritt, die reichste Entwicklung des dramatischen Elements in der Kunst unabweisbar bedingt. Er wollte wieder von der Abfassung der erzählenden Gedichte abstehn, (wenn diese als Toilettengaben in hochrothem Deckel mit Golddruck auch mehrere Auflagen erlebten) da sein Beruf ihn vorzugsweise für das Drama bestimmte und die Dramatiker die bevorzugte Stelle auf dem deutschen Parnas einnehmen müßten. Das, was die Regisseure undramatisch nennen, will ihm als solches nicht einleuchten. Denjenigen, die Anstoß an dem Geschichtlichen und Geographischen in der frei erfundenen „Renata" nehmen, will er es Dank wissen, wenn sie ihn mit Shakspear für einfältig halten. Er glaubt, daß seine dramatischen Novellen darstellbar seyen, aber nicht dafür erachtet werden dürften, denn „was sollen diese Spiele in dieser so klug und ernst gewordenen Zeit?" Eine von ihnen „das Feuer im Walde" wurde in Dresden 1821 aufgeführt, aber die Aufnahme war wenig erfreulich *). Beim

*) Von den älteren dramatischen Arbeiten sind, wie Heyden sagt, „ein Paar ohne mein Zuthun, sogar auf einigen mir ganz fremden, großen Bühnen in Szene gesetzt. Das Publikum hat die Güte gehabt, sie wenig zu beachten."

„Conradin", der eng gedruckt einen starken Band bildet, giebt er in einer Nachschrift die Möglichkeit an, wie durch Zerlegung in zwei Stücke das Trauerspiel bühnengerecht werden könne. Man warf dem Verfasser Unkunde der Bühne vor und man wollte, daß er seinen Wohnort Breslau aufgebe und in der Nähe einer Hofbühne die Erfordernisse einsehn lerne. Er lehnte es ab, denn es käme ihm nicht darauf an, für die Eigenschaften oder Eigenheiten gewisser, bestimmter Schauspieler zu dichten, sondern für das Vaterland zu dichten und die Kunst. Merkwürdig ist es aus einem Brief an seine Gattin die Veranlassung zu vernehmen, die ihn 1840 bestimmte, nach Berlin zu reisen, um mit dem General-Intendanten der königlichen Schauspiele Rücksprache zu nehmen, der sein Talent „eine Hoffnung der deutschen Bühne" nannte. Heyden befand sich 1839 zur Abhaltung eines unangenehmen Revisionsgeschäftes in Glatz. Es war von ihm auf eine Ueberraschung abgesehn, allein er selber wurde, aber nicht in der dienstlichen Stellung, überrascht. „Nachdem ich, so schreibt er, dem Polizeidirector den Zweck meiner Anwesenheit eröffnet, griff ich allein gelassen nach der neuesten, eben angekommenen Staatszeitung, die auf dem Tische lag. Der Zufall will, daß mir zuerst die Theater-Anzeigen in die Augen fallen. Gott! was sehe ich? In Potsdam zum Erstenmale: Album und Wechsel. In Berlin zum Erstenmale: Album und Wechsel. Ich kann nicht beschreiben, wie schwer es mir wurde, meine Aufmerksamkeit auf das zu richten, wozu ich da war. Heute also entscheidet es sich." Die Stimme des Publikums fiel günstig aus und es wurden das Trauerspiel: „Nadine" die Lustspiele: „die Modernen", „der Geschäftsführer", das Schauspiel: „der Liebe Zauber" theils in Berlin, theils auf anderen Bühnen aufgeführt, obgleich der Dichter in einigen in eine ihm fremde Sphäre sich versetzt hatte. — Durch die Verrufserklärung der Romantik wurde ihm ein empfindlicher Stich versetzt, der nun dem Neueren poetische Seiten abzugewinnen suchte und in Gutzkow einen Wiederhersteller der Dramatik erkannte, obgleich dieser mit dem beim Schauspiele so bedeutsamen letzten Akt nie fertig werden kann. In Berlin drang man in Heyden, sich nach Berlin versetzen zu lassen, damit er die Hofbühne mit noch wirksameren Stücken versehen könne, allein er konnte sich von dem Stillleben in Breslau nicht trennen, wo die

Mühe redlich wahrgenommener Amtspflicht ihm die Poesie nach wie vor versüßte. In den letzten zehn Jahren seines Lebens stand die Schauspielkunst ihm fern. Er klagte über Vereinsamung und verglich sich mit der einzeln stehenden Blume im Kornfeld, die so lange sie blühte, unbeachtet blieb und erst, wenn sie mit den Aehren abgemäht wäre, gesehn würde. Obgleich Ober-Regierungsrath war er selbst in Breslau den Leuten fremd und nur im engern Familienkreise — sein Schwiegervater war der Biograph des Stadtpräsidenten v. Hippel, der Freund Schenkendorfs und Hoffmanns, der Chef-Präsident v. Hippel — erkannte man ihn und liebte ihn als Dichter. Sein poetisches Album, in dem er täglich schrieb, ließ ihn das Alter und zunehmende Unwohlseyn weniger gewahr werden und sein Geist, der wie er sich rühmt „jung, frisch, reich und schöpferisch" blieb, erhielt ihn aufrecht. „Sei die Zeit auch meinen Bestrebungen nicht günstig, was frage ich nach der Zeit? Der Gott in mir kennt keine Zeit", so suchte er sich zu überreden, um den nur zu oft vorbrechenden Schmerz sich selber zu verhehlen. Von ihm wurde er oft begleitet, wenn er, wie er liebte, sich in der freien Natur erging und ihrer Stimme lauschte:

Im Walde stilles Wandeln
Ist ewiges Verhandeln
Mit einem großen Geist.

Wie nah verwandt ist dir der Dichter o Natur!
Denn auch aus seinem Innern schwellen
Stets Liebesblumen an Begeistrungsquellen
Und Götterleben scheint ihm Frühling nur.
Ach mit dir klagt der Dichter auch Natur!
Von deinen hundert tausend holden Blüten
Sind neunzig tausend, welche leer verglühten,
Und tausend trieben Saat und Früchte nur.

Die Zeit, die ihn vornehm übersah, zehrte an seinem Lebensmark, aber noch mehr die, die in bedachtlosem oder böswilligem Eifer das Wahre und Hohe verkannte. Als man ihn amtlich verpflichten wollte zur Uebernahme der Censur, schrieb er:

Und wollte man mit Gold mir jeden Strich,
Vom Stift geführt durch dreiste Zeilen, decken,
Ich riefe laut: dies Gold ist nicht für mich!
Eh wählt' ich mir den Bettelsack und Stecken.
Und habet ihr zu zwingen mich die Macht,
Und achtet nicht auf Bitten und Beschwerden,
So seyd gewiß, schon in der nächsten Nacht
Sinnt ihr darauf, mich wieder los zu werden.

Mit Entrüstung wies er die Zumuthung zurück, als aber auf den Preßzwang die Preßfrechheit folgte, als bei der Auflösung aller Ordnung Deutschlands Ehrenhaftigkeit wankte, da ergriff ihn tiefer Seelenkummer und mit dem Verse:

Die Mitwelt muß sich vor der Nachwelt schämen

schloß er ein Gedicht, in dem er, der sonst thränenlos getrauert, eine heiße Thräne geweint zu haben bekennt, ein Gedicht, dem er die Ueberschrift gab: „die Thräne des 19. März 1848." Heyden schrieb zuletzt geistliche Lieder. Von einem Siechthum, das in bedenklicher Weise ihn ergriff, konnte der Besuch von zwei Bädern ihn nicht heilen. Er starb am 5. Nov. 1851 bei Sonnenaufgang und es erfüllte sich sein Wort, daß er nicht in der Nacht, sondern an einem Morgen verscheiden würde. Zur Erinnerung an den Freund der schönen Natur ward ihm in Charlottenbrunn eine Buche gepflanzt unter dem Namen: Heyden-Buche. Im Volksmunde dürfte aus der Stätte bald ein Hünengrab werden und als Schatten ein ungeschlachter Riese umgehn, wo man der edlen, friedlichen Liebenswürdigkeit eines Spaziergängers begegnete, dessen Wesen etwas zierlich Jungfräuliches, sorgsam Hofmännisches hatte.

In Danzig erschienen 1821 und 1822 zwei Dramen.

Ehrenfried Blochmann aus Lauban, der zwischen 1777 und 1849 lebte, früher Lehrer in Jenkau, dann am Gymnasium in Danzig, ein Freund Fouqué's und der Hendel-Schütz, schrieb Lieder und Gedichte und außer einem verlorenen Lustspiel „Liebe und Narrheit" ein großes geschichtlich romantisches Drama „Gertha von Stalimene." Dieses im Jahre 1822 gedruckt, vor der Zeit des griechischen Freiheitskrieges verfaßt,

stellt uns ein Mädchen dar, welches durch den ruhigen Trieb innerer Liebe zu Vater und Vaterlande zur Heldin erhoben wird. Müllner bezeigte öffentlich seine Unzufriedenheit über die Erfindung, worauf der Angegriffene erwiderte *), daß er neben den Schauderbildern dunkeln Erdenlebens (neben Fluch, Schicksal und Dämonen) das heilige tröstliche Walten der Vorsehung und den Glauben und die Macht des freien Menschenwillens nicht für Gespenster wolle gehalten wissen und daß er Shakspear, wie dieser auf dem Oeserschen Theater-Vorhange in seiner Weise anspruchslos durch die Dramatiker und Philosophen hindurchschreite, frühzeitig sich zum Sinnbilde gewählt habe. — Die Dichtung klingt aber mehr nach Fouqué als nach Shakspear.

Unter ihren Freundinnen Gertha,

Tochter des Befehlshabers auf Stalimene (Lemnos), eines gebornen Schweden in venetianischen Diensten.

Der Frauen Schwert ist Liebe. —
Doch eh das Vaterland in Fesseln klagt,
Wagt auch das Mägdlein wohl die Schwerteshiebe.
Gedenk doch, was der Kaufherr uns erzählt,
Der hier gelandet aus Massiliens Porte,
Wie dort die Jungfrau sich das Schwert erwählt,
Und zog vor Orleans, dem Reich zum Horte;
Die heil'ge Jungfrau führend in der Fahne,
Die heil'ge Jungfrau kämpfend ihr voran,
Folgt Frankreichs Adlerflug dem reinen Schwane,
Von Britenblut gefärbt die Siegesbahn;
Christ gegen Christ; — hier Christen wider Heiden,
Groß ihre Schaar — der Insel Häuflein klein;
Da ziemts für Seide sich in Eisen kleiden,
Jungfräul'cher David solchem Trotzer seyn.
Nicht dreißig Jahre sind seitdem verflossen,
Da stand Johanna d'Arc im Siegesfeld;
So heut in meinem Busen spukt der Held.
Und wärt ihr mir nicht freudig Kampfgenossen?

Chariklea.

Wo Gertha ist, ist Chariklea auch!

*) Aehrenleser 1822. S. 303.

Chariton.

Wie fromm auch, Chariton hält gleichen Brauch.

Gertha.

Droht der Jungfrau Ehre Schande,
Kämpf sie für den reinen Leib;
Droht der Mutter Schmach und Bande,
Werde Heldin selbst das Weib!
Schwestern nehmt die blanken Waffen!

Suleiman Muhamedś Feldherr.

Rechts, — droben — Weibern weichen! — Schand und Spott!
Nicht Scheu vor dem Propheten — nicht vor Gott!
Links focht er selbst der alte Schwedenheld.

Ibrahim.

Des Helden Tochter ist die Führerin;
Sie trägt — altnordlandsweise, Mannessinn.

Suleiman.

Nun, nun — die Zaubrin will ich selbst noch sehn —
Und weh euch allen, werdet ihr nicht stehn.

Gertha, die Suleiman verwundet, rettet als Siegerin ihr Vaterland, während ihr Vater im Kampfe fällt. — Es heißt in einem als Nachwort angehängten Sonett an Schiller:

Thun zweie Gleiches, immer bleibt's verschieden.

W. F. Zernecke hat zwei Stücke herausgegeben, ein Schauspiel in 1 Akt „Philippine Welser“ in Danzig 1821 und unter dem angenommenen Namen Frdr. Dörne ein großes Trauerspiel „Johann von Schwaben“ in Berlin 1830. Das erste ist mehrmals in Danzig und auch in Augsburg gegeben. Die erste Darstellung erhielt ein hervorragendes Interesse dadurch, daß im Mai 1821 die Rolle des Kaisers Ludw. Devrient übernahm. In dem dramatischen Gemälde wird die Versöhnung zwischen Ferdinand I. und dem verstoßenen Sohne geschildert. Der

greise Kaiser, vom harten Krankenlager erstanden, ist gegen die treue jugendliche Pflegerin mit Dank erfüllt, doch um so bitterer gegen ihn gestimmt, der an der Liebe des Vaters kalt gefrevelt und an seinen Schmerzenstagen keine Theilnahme kundgegeben:

Kaum eine halbe Tagereise weit
Von Inspruck liegt das Schloß, das er bewohnt.
Mein Unfall konnt' ihm nicht verborgen bleiben; —
Und mit dem Sohne sollt' ich Frieden schließen,
Den nicht sein Herz zum Vater hergetrieben?

Leibarzt.

O ihr habt ihn gesehn, er hat euch nicht
Verlassen in der Krankheit langen Tagen,
Doch unerkannt wollt' er dem Vater bleiben.
Als die geliebten Söhne von euch schieden
Und ihr zum väterlichen Segen hobt
Die schwache Hand — da kniet' in einer Ecke
Des Zimmers betend der verstoß'ne Sohn,
Er betete — für den, der ihm geflucht.

Kaiser.

So ist der Mann, den ich für euern Gatten
Bisher gehalten — edle Frau — mein Sohn?
Mit keinem Worte hat er es verrathen,
Daß er ein Andrer war, als euer Gatte.

Philippine.

Er ist — o guter Himmel, gieb mir Kraft! —
Er ist mein Gatte
Seyd gnädig euerm Sohn und seinem Weibe,
Ich bin sein Weib — ich bin des Welsers Tochter!

Sie will ihm entsagen, einen feierlichen Scheidungsakt vollziehn lassen, um dem Vater den Sohn wiederzuschenken und ihre Kinder anerkannt zu sehn als des Kaisers Enkel.

Erzherzog.

Daran erkenn' ich dich mein edles Weib!
So wahr mir Gott im Todeskampf einst helfe,
Für eiteln Glanz kann ich mein Weib nicht opfern.
Ihr seyd genesen, ihr bedürft nicht mehr

Des Ferdinands und seiner Philippine.
Lebt wohl!

Kaiser.

Mein Sohn du hast bestanden in der Prüfung
Und würdig bist du dieses edeln Weibes.
Entsagt hab' ich dem tiefgenährten Groll.
Jetzt erst bin ich genesen, — meine Pulse
Durchströmt ein neues, jugendliches Leben,
Seit ihr der Tugend ihren Kranz gegeben.

Die Geschichte des Johann von Schwaben wurde in einem gern gesehenen Trauerspiel in Hamburg 1784 vorgeführt und ging nicht nur über alle Bühnen Deutschlands, sondern erhielt sich auch auf ihnen an 20 Jahre. Effektvoll ist auch hier das Erscheinen des Kaisermörders, der auf das Gerücht hin, daß Albrecht I. ihm seine Braut getödtet, als Rache für eine Reihe grausamer Gewaltthaten das blutige Werk begeht.

Mich stößt die Erde, wie der Himmel aus.
Sag deiner Schwester, daß ich, sie zu rächen,
Den Todesstreich auf meines zweiten Vaters,
Auf meines Kaisers Brust im Wahn geschleudert.
Barmherziger wie konntest du sie dulden,
Die fürchterliche, schmachbelad'ne That?
Des Oheims Mörder, meines Kaisers Mörder,
Ihr grausen Namen, wie vertilg' ich euch!
Entfremdet aus dem Kreise reiner Menschen,
In Bergesschluchten, an der Felsen Abhang,
Wo die Natur nur Schrecken beut und Graus,
Wird Rudolphs Enkel seinen Frevel büßen.

Unter den gleichzeitigen Tondichtern verdienen zwei Königsberger Hoffmann und F. Dorn besondere Berücksichtigung, wenn auch von den Compositionen des ersten keine hier zur weitern Kenntnißnahme gekommen und die des letztern, obwohl er erst vor wenigen Jahren starb, bereits vergessen sind.

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (für Wilhelm legte er sich den Namen Amadeus bei) wurde am Werdetage des gro-

ßen Friedrich 1776 geboren. Da sein Vater Criminalrath in Insterburg geworden, so ward er in Königsberg im Hause eines Onkels Dörffert erzogen. Von seinem Großonkel Otto Wutrin*), der wie jener beim Gerich arbeitete, ward er zum Erben eingesetzt. Auch Hoffmann, der mit dem Komponisten J. P. Schmidt in des Predigers Dr. Wannowski's lateinischer Schule unterrichtet war, studirte die Rechte. In der Musik, im Violinspiel und Generalbaß war der Cantor Gladau sein Lehrer und im Zeichnen vielleicht ein Miniaturmaler Molinari, der eine Zeitlang in Königsberg war und in Glogau mit Hoffmann wieder zusammentraf. Dieser machte hier die Bekanntschaft des Gatten der hieher verwiesenen Gräfin Lichtenau des mehrmals genannten Franz v. Holbein. Von Glogau wurde er nach Posen versetzt, wo er Goethes „Scherz, List und Rache" componirte und sich in eine Polin verliebte, die er später als Gattin heimführte. Er erwarb sich hier 1799 die Achtung seiner Vorgesetzten. Wenn er schon in Königsberg an einem Liebesfieber litt, wenn schon damals nach seinem Ausdruck ihn die Furie der Musik- und Romanschreiberei anpackte, er Vignetten satirischen und amorosen Inhalts zeichnete, — „in meiner ersten Erziehung, gesteht er, zwischen den vier Mauern mir selbst überlassen, liegt der Keim mancher von mir hinterher begangenen Thorheit" — so scheint alles dieses ihn jetzt noch mehr in gespannter Thätigkeit erhalten zu haben. Er wohnte in einem Hause mit dem Regierungsrath Schwarz, dem Verfasser der morgenländischen Erzählung „Ahdim", der zur Feier des neuen Jahrhunderts eine von ihm zu komponirende Cantate dichtete und uns ausführlich erzählt hat*), was Hoffmanns ferneres Bleiben in Posen unmöglich machte. Der Adel gab Bälle für sich. Die Räthe, um ihm nichts nachzugeben, veranstalteten solche, in denen der Scherz, wie dort die Vornehmheit herrschte. Auf einer Fastnachts-Redoute erschien unter den Masken ein Bilderkrämer, der speziell bezügliche Caricaturen den einzelnen Personen in die Hände spielte.

*) Ist der Name so richtig? Bei Hitzig: Hoffmann's Leben und Nachlaß. Stuttgart 1839 wird der aus Ungarn stammende Großonkel Vöthöry genannt.

**) Denkwürdigkeiten aus dem Leben eines Geschäftsmanns, Dichters und Humoristen. Leipzig 1828.

Eine kinderlose Frau, die man oft zu Rosse sah, erblickte sich als Reiterin im Gallopp über eine Wiege hinwegsetzend, eine Dame packt Fläschchen ein mit den Aufschriften: jeunesse, beauté, zwei wüst lebende junge Polen halten ein Wettrennen nach der Frohnveste, ein Mann deckt die kahle Scheitel mit Bezeichnung nicht ehrenwerther Organe mit der Perücke: couvrant ses platitudes. Dies würde ruhig hingenommen seyn, wenn nicht unter anzüglichen Darstellungen sich auch solche befunden hätten, die gegen den General in Posen gerichtet waren. Ob sich auch der Bilderkrämer früh genug unsichtbar machte, so konnte der Verdacht nicht in der Person des Beleidigers irren und Hoffmann mußte Plotzk mit Posen vertauschen, als er eben eine Rathsstelle bekommen sollte. Auch hier konnte er von den Gillrayaden, so theuer sie ihm zu stehn kamen, nicht lassen. Außerdem schrieb er eine Comödie „der Preis" um einen in Berlin ausgesetzten Preis zu erringen, was ihm aber nicht gelang, und eine Abhandlung für den Freimüthigen über den Chor in der „Braut von Messina", der als seine erste schriftstellerische Arbeit von ihm gedruckt wurde. Inzwischen 1804 und 1807 war er in Warschau angestellt, wo er mit Hitzig, Mnioch und Werner verkehrte, mit welchem letzten er in seiner Vaterstadt im selben Hause gewohnt hatte. Er setzte die Musik zum „Kreuz an der Ostsee." Hoffmann bewirkte es, daß in einem Palast ein Saal zu großen Concerten eingerichtet wurde, dessen Decoration er mit besorgen half, damit an des Königs Geburtstag 1806 mit Musiken von Gluck, Mozart und Haydn die feierliche Weihe statthaben könnte. Auf den Gerüsten saß er mit dem Pinsel unter Farbentöpfen und malte in einem Cabinet mit ägyptischen Festzügen unter den Thiergottheiten manche leicht erkennbare Portraits. Das Einrücken der französichen Truppen gab plötzlich seinem amtlichen Leben eine durchaus veränderte Richtung. Der Beamten waren auf einmal zu viel. Durch die Zeitungen trug er sich als Theater-Musik-Director an, der mit allem vertraut sey, was zum Theater gehöre, der sich auf Decorationsmalerei und Costüme verstehe und unter billigen Bedingungen eine Anstellung verlange. Der Director des Bamberg-Würzburgschen Theaters Graf v. Soden, der Verfasser der „Ignez de Castro" wandte sich an ihn und Hoffmann folgte gern der Einladung. Allein Soden's

Stelle nahm bald Cuno ein, der in den „Räubern auf Maria Culm“ ein Zugstück lieferte, und, da es nicht mit dem Theater ging, es mit dem Buchhandel versuchte. Sein Nachfolger wurde v. Holbein. Dieser ist höchlich damit zufrieden, in dem befreundeten genialen Hoffmann einen Componisten und Musikdirector, Decorateur und Architecten zu finden. Ein Kreis von Freunden der Kunst und Musik vereinigt sich um ihn, unter ihnen der Buchhändler Kunz, der wie zum Heldenspieler geboren ein ausgezeichnetes mimisches Talent besaß *). Holbein hatte einen glücklichen Wurf mit seinem „Fridolin“ gemacht, den er in Wien auf die Bühne gebracht. Mit der Bearbeitung des „Käthchen von Heilbronn“, das er in Bamberg aufführen ließ, schien es Anfangs ihm nicht gelingen zu wollen. Hoffmann, der dort von Werner und Tieck mit Anerkennung sprechen hörte, kam auf den Gedanken, den Calderon in der Schlegelschen Uebersetzung auf die Bühne zu bringen und sein Bemühen krönte ein glücklicher Erfolg. „Die Andacht zum Kreuze“ versammelte 1808 wiederholt ein zahlreiches aufmerksames Publikum. Wenn Goethe später in Weimar den „standhaften Prinzen“ in Szene setzte, so drängte er den Beschauern etwas Fremdartiges auf, Hoffmann entwickelte der Bewohnerschaft aus dem Kern ihrer Kirche die Calderoneschen Blüten. Als er durch die von ihm gesetzte Ouvertüre eine allseitig feierliche Stimmung, wie er es beabsichtigt, hervorgerufen, so erschien den Altgläubigen nichts mißfällig oder Anstoß erregend, mit heiliger Stille wurde die Erzählung von den Wundern des Kreuzes aufgenommen. Beim „standhaften Prinzen“ hatte man sich einen andern Inhalt versprochen, auf ein gewöhnliches Ritterstück gerechnet und daher war hier das Interesse mehr getheilt, aber man ließ es sich gefallen, daß aus dem Sarge Fernando als Lichtgestalt sich erhob und im gerötheten Himmel Christus auf Wolken thronend wahrgenommen wurde. „Die Brücke von Mantible“ fand keinen Anklang. Zu allen drei Stücken wie zum „Käthchen von Heilbronn“ hatte Hoffmann die Decorationen gemalt. Als zur Bewaffnung freiwilliger Vaterlandsvertheidiger eine Vorstellung gegeben werden sollte, so wählte er des ihm befreundeten Fouqué „Emma und Eginhard“

*) Funk (Kunz) Aus dem Leben zweier Dichter Hoffmann u. Wetzel. Leipz. 1836.

und führte wegen des Costüms mit Kunz gelehrte Verhandlungen; Alles ließ sich zur Zufriedenheit einleiten, nur die Huckepack-Szene erregte Zweifel.

Wenn äußere Anlässe das in die dichterische Natur Gepflanzte oft zum Austrag bringen, so ist es der Aufenthalt in Bamberg, der ihn zu dem Novellisten machte, wie er vor unserer Seele steht. Wie reich auch die fünf Jahre an fruchtbaren Anregungen waren, so waren es Marterjahre und nur durch ein muthwilliges Hinwegsetzen über das Beängstigende, durch ein gespanntes Passen auf außergewöhnliche Umstände, durch ein trotziges Auftreten in unheimlichen Verhältnissen, war es dem leicht muthlos werdenden Hoffmann möglich, sich aufrecht zu erhalten. Dadurch bildete sich bei ihm der dämonische Grundton seiner novellistischen Schöpfungen aus. Das erste Koboldskichern nehmen wir eher in seiner früh hervortretenden Ironie wahr, als in seinem Gefallen an Wieglebs Magie, die er in Königsberg fleißig gelesen. Er erfuhr es, wie bei den ungeregelten Zuständen einer Provinzialbühne nicht augenblicklicher Schade in Aussicht künftigen Gewinns getragen werden kann. Durch das Mißglücken einer Oper war der Banquerott eines der Directoren erklärt. Hoffmann mußte Musikstunden geben, für eine musikalische Zeitung schreiben, auf Bestellungen komponiren, um in mißlicher Zeit leben zu können. Mit Kunz schloß er einen scherzhaften Contrakt über die „Phantasiestücke in Callots Manier" *). Als Holbein von der Bühne 1813 abtrat, verließ auch Hoffmann Bamberg und begab sich nach Sachsen. Die politischen Bewegungen ließen ihn keinen Zufluchtsort finden. In Dresden war die Elbbrücke gesprengt und er sah sich von seinem Freunde und Landsmann, dem späteren Präsidenten v. Hippel getrennt, der sich eben in Dresden aufhielt und ihm in seiner Noth und Verlassenheit Trost und Schutz gewesen wäre. In Leipzig ward er Musik-Director bei der Secundaschen Gesellschaft. Allein in Folge einer Erkältung im Theater fesselt ihn die Gicht lange an das Krankenbette. Von Schmerzen gequält zeichnet er für ein Paar Thaler den Buchhändlern Cari-

*) W. C. Siegm. Mylius, dessen Namen früher genannt ist, gab „Galerie von romantischen Gemälden, Arabesken, Grotesken und Calots." Berlin 1792 heraus.

caturen auf die Franzosen, die als Kupferstiche weit und breit versendet wurden, so die Gallia, die durch den Exorcismus geheilt wird, indem aus ihr Napoleon als Teufelsfratze fährt. Hoffmann wird aufgefordert, Musik-Director beim Theater in Königsberg zu werden 1814. Aber er entschließt sich an den Fürsten v. Hardenberg zu schreiben, um wieder als Jurist in den preußischen Staatsdienst einzutreten. Seitdem lebte er in Berlin als Kammergerichtsrath. Hoffmann der beliebteste Schriftsteller machte sich auch als Opernkomponist einen Namen durch die „Undine", die 23 Mal im kgl. Schauspielhause zur Aufführung kam, bis es zwei Tage nach der letzten in Flammen unterging. Die Partitur ist nicht mit verbrannt, wie man fürchtete, sondern wird in Berlin in der königlichen Bibliothek aufgehoben. Anklänge an sie sollen im „Freischütz" entdeckt werden. Stücke, nach seinen Novellen gearbeitet, (in diesen wird provinziell-Lokales geschildert, der Artushof und Adam und Eva in Danzig, die heilige Linde, das Schloß von Rossitten) *) sind in Danzig und Königsberg aufgeführt „das Fräulein von Scudery", „das Majorat von Rossitten" von Vogel. Wenn Hoffmann auch nach der Undine mit dem Theater in keiner Berührung stand, so ward es ihm keineswegs fremd, da er als stehender Gast im Lutter u. Wegnerschen Weinhause alltäglich mit Ludw. Devrient verkehrte und in Witz sprudelnder Laune dem Ort eine classische Weihe gab. Es ist wohl mehr hart als gerecht, wenn man liest: „Er schrieb um zu trinken, und trank um zu schreiben."

Hoffmann starb an der Rückenmarks-Dürre 1822.

Der angesehene Kaufmann G. F. Dorn in Königsberg hatte zwei Söhne, die leidenschaftliche Freunde des Theaters und der Musik waren und die ihre Liebe auf ihre Kinder vererbten. Der Sohn des einen ist Heinrich Dorn, der Componist des „Schöffen von Paris" **), der „Nibelungen", die Tochter des anderen, eine vorzügliche Violinspielerin, war an E. Sobolewski verheirathet, den Componisten des „Seher von Khorassan" u. s. w.

*) Hoffmann soll hier seinen Großonkel geschildert haben, den er oft auf Dienstreisen als Protocollführer begleitete.

**) Der Text von Gust. Wohlbrück.

Wie Sobolewski viele Jahre bis 1853, Heinrich Dorn 1828 in Königsberg als Musikdirectoren wirkten, so auch eine Zeitlang des letztern Oheim Joh. Friedr. Dorn, der zwischen 1777 und 1845 lebte *). Obgleich er bunt sich durchkreuzende Lebenswege betrat in beständigem Wechsel begriffen, so konnte ihn das wirre Treiben nie ganz von der Musik abziehn und von Wohlhabenheit zur Armuth herabgesunken blickte er über das Verächtliche des Tagewerks zu ihr hinauf und er verdankte ihr Erhebung, Heiligung und zufriedenen Sinn bis zur Stunde der Erlösung. Er war Disponent des väterlichen Handelshauses und später Comptorist in einem fremden, ein Beschützer der Kunst und später Singlehrer, er war Musikdirector und später Cantor, er war ein Gutsbesitzer und später Buchhalter in einem Weinhause, er war gelehrter Kritiker **) und später der Redacteur eines trivialen Wochenblatts. Den Wissenschaften zugethan, mit nicht geringen Kenntnissen versehn, war er in Königsberg lange das Orakel, wenn es sich um Geschichte der Musik oder um Urtheile über sie handelte. Mit Eifer bekämpfte er in polemischen Aufsätzen die Musiker, mit denen er bei aller Gutmüthigkeit, die er besaß, in nicht harmonischem Verhältniß stand und lieber mit Schauspielern, wie mit Carnier, als mit ihnen umging. Demnach hätte man meinen sollen, daß seine Compositionen mißgünstig aufgenommen wären und vielen Anfechtungen ausgesetzt gewesen. Dem aber war nicht so, weil sie wohl einen allgemein anzuerkennenden Werth hatten, wenn sie sich auch nicht in dauernder Gunst erhielten. Er lieferte die Musik zu Carniers Festspiel: „Die Weihe" die Ouvertüre zu Werners „Weihe der Kraft", die Gesänge zu Kotzebue's: „Der Flußgott Niemen und noch Jemand." Zwei Königsberger komponirten Kotzebue's Singspiel „der blinde Gärtner oder die blühende Aloe"; mit der Komposition von P. Schmidt wurde dasselbe in Danzig 1808 und mit der von Dorn am 1. Jan. 1811 in Königsberg aufgeführt ***). Von einer größeren Oper, an der Dorn noch im vorgerückten Alter

*) Sein Leben in den N. Prov. Blättern a. Folge Bd. III. S. 330.

**) Viele seiner Aufsätze sind mit 4 unterzeichnet. Die ersten sind in der Leipziger Musikalischen Zeitung enthalten.

***) Es wird hier bemerkt, daß ein dritter Komponist Aug. Hagen kein Königsberger war.

arbeitete, ist nichts zur öffentlichen Kenntniß gekommen. Auch seine Symphonie aus Fis moll, die für werthvoll von Kennern gehalten wurde, dürfte nicht mehr vorhanden seyn. Mit seinen Leistungen als Musikdirector vom Oct. 1812 bis Apr. 1813 war man zufrieden, wie schwierig bei der administrativen Verfassung des Theaters auch seine Stellung gewesen seyn mag. Wie beim Componisten wollte man aber auch beim Dirigenten mehr gründliches Wissen und sicheren Takt als freie Hingebung und Begeisterung wahrnehmen.

Die Bühnenverwaltung bei dem beständigen Wechsel ist in diesem Zeitraum ungleich schwieriger zu übersehn als in den früheren. Gewöhnlich war es, wenn ein Director durch den Drang der Umstände gezwungen das Zepter niederlegte, daß nicht unmittelbar darauf ein anderer das mißliche Geschäft weiter führen mogte, daß eine Administration daher gewählt wurde, um einen geordneten Gang wiederherzustellen und daß diese, da sie nie den Wünschen der Betheiligten entsprechen konnte, häufig eine Abänderung erlitt und aus alternirenden Mitgliedern bestand, je nachdem das Vertrauen sich für sie bestimmte. Die Directoren oder diejenigen, die auf eigne Gefahr für alleinige Rechnung das Unternehmen leiteten, waren bis zur Wiedervereinigung der beiden Theater,

in Danzig:

Hüray vom 9. Febr. 1811 — 28. April 1816.
Hüray vom 21. März 1817 — 12. Febr. 1819.
Köhler vom 8. Aug. 1819 — 23. Jan. 1820.
Schröder vom 22. Oct. 1820.

in Königsberg:

Hendel-Schütz vom 20. Sept. 1811 — 23. Oct. 1811.
v. Kotzebue vom 1. Oct. 1814 — 5. Oct. 1815.
Hüray vom 25. Aug. 1816 — 11. März 1817.
Döbbelin vom 1. Oct. 1817 — 1. April 1819.
Hüray vom 10. Oct. 1819 — 7. Juni 1822, dem Namen nach bei weitem länger.
Schröder vom 21. März 1824 als „Director des Danziger und Königsberger Theaters.“

Daniel Hüray beschrieb sein Leben *) wie Carnier und, wie dieser, nur leider! die erste Hälfte desselben, da die damaligen Leser nicht begierig seyn mogten, sich das erzählen zu lassen, was sie aus dem Umgange kennen lernen konnten. Jetzt würden wir, um die ersten Bezüge der Künstler zu dem Theater in Preußen zu erfahren, gern das eine mit dem anderen vertauschen. Hüray, dessen Großeltern Refugié's gewesen, wurde in Berlin geboren, wo er, dessen Vater als Lotterie-Collecteur und Krämer ein dürftiges Auskommen hatte, ein bürgerliches Gewerbe erlernen sollte. In Monbijou, in dessen Nähe die Eltern wohnten, gaben französische Comödianten auf dem dortigen Theater treffliche Vorstellungen, unter ihnen befanden sich Aufresne und le Cain. Hüray erkaufte sich den Eintritt, indem er auf des Directors scherzhafte Aufforderung: Baisez le plancher! voll Begeisterung rief: De tout mon coeur! und den Boden der Bühne küßte. Als die Döbbelinsche Gesellschaft in Berlin spielte, gelang es ihm da die ausgezeichnete Schauspielerin Schulz im Hürayschen Hause verkehrte, durch deren Sohn oft unbemerkt ins Theater zu dringen und sich unter die Zuschauer zu mischen, nachdem er oft drei Stunden vorher sich unter den Bänken versteckt gehalten. Bei solcher Liebe zum Theater war es ein vergeblicher Versuch, wenn er in einer Handlung lernen, oder, nachdem er bereits die Bühne betreten, zu einer ruhigen Lebensweise zurückkehren sollte. Bei den vielen französischen und deutschen Privattheatern, die es damals in Berlin gab, wurde es ihm nicht schwer, seine Fähigkeit zu prüfen. Mit Beifall trat er im Le français à Londres, in Hippels „Mann nach der Uhr", Jesters „Duell" auf. Er erwarb sich kleine Vortheile und manche Geldeinnahme, als er auf der Bühne bei einem Gastwirth vor dem Stralauer Thor und im Hause eines adlichen Beamten, der ein französisches Theater eingerichtet hatte, die Leitung übernahm und hier die Stücke: La jeune Indienne, Ariane à Naxe (jenes von Jester ins Deutsche, dieses vom Prinzen Heinrich ins Französische übersetzt) und andere Vorstellungen anordnete. Für das deutsche Schauspiel wurde er enthusiasmirt durch einen Brockmann, Reinecke, Schröder,

*) Fragmente aus dem Leben eines Schauspielers. Mit einer Widmung an Iffland. Erster Theil. Königsberg 1801.

Fleck, Borchers, die er als Mitglieder des National-Theaters oder als Gäste nicht genug bewundern konnte. Da seine Eltern ihm nicht gestatteten, in Berlin öffentlich aufzutreten, so ging er nach Breslau und spielte hier in der Wäserschen Truppe Chevaliers und Deutschfranzosen und gab hier und an andern Orten den Riccaut, eine Rolle, um die oft die „Minna von Barnhelm" gekürzt wurde. Bei unzureichender Gage empfand auch er die Mühseligkeit der künstlerischen Streifzüge. Von Prag kam er nach Böhmischen Städten und Städtchen. Hier traf er mit einem Schauspieler zusammen, der Stiefel-Acteur genannt wurde, weil er nur in Rollen auftrat, die die sonst gewöhnlichen Schnallenschuhe ausschlossen, namentlich als Waltron in Möllers Soldatenstück, das bisweilen im Freien dargestellt wurde; Hüray mußte sich als Extemporant versuchen auf Bühnen, zu denen Kasperl die Zuschauer mit der Trommel einlud. Er lebte einst — wie wir dies bei mehreren Schauspielern finden — vom Silhouettiren, indem er es verstand, Schattenrisse zu zeichnen, mit dem Storchschnabel zu verkleinern und auszuschneiden, daneben aber auch vom Hasardspiel, das er mit vielem Glück betrieb. Dies bewährte sich auch, da er einst ohne Unterkommen das Weite suchte und bei einer Stelle, wo sich die Wege kreuzten, den dreieckigen Hut auf dem Stock dreimal herumschwenkte und dahin ging, wohin die Spitze wies, ebenso später als er in Ifflands „Spielern" den Posert gab, eine Rolle, die er sich selbst im vorgerückten Alter nicht nehmen ließ. Er wanderte nach Lübeck, spielte hier den Hofrath in Großmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln" und den „Otto v. Wittelsbach" mit Beifall, ebenso in Altona und Hamburg. Unter den trüben Erfahrungen gehörte die, daß ein Director Beschlag auf seine Sachen legte. „So hätten die Geschwister Schuch nicht gehandelt!" ruft er bei der Erzählung aus. Er wanderte nach Celle, Bremen, Göttingen und lernte auf seinen Zügen die Dichter Bürger und Gökingk kennen. Auf dem Gute des letzteren schlug er ein Theater in einer Scheune auf. Warum er nicht länger an einzelnen Orten verweilte, da er überall gefiel, ob er nur Routine gewinnen und bei der Kenntnißnahme der verschiedenen Directionen Alles prüfen wollte, um das Beste zu behalten, berichtet er nicht. Theatermüde gab er in Bremen Unterricht im Französischen und im Zeichnen und in Os-

nabrück bemalte er die seidenen Strickbeutel der Damen. Aber er kehrte wieder zu den Bretern zurück, um als Franz in den „Räubern“, als Kent im „Lear“ aufzutreten. In Cassel, wo ihm ein treuer Freund in einem Königsberger Rosenkranz*), dem Lieblinge der dortigen Theaterfreunde, 1790 starb, machte er als Rath Brand im „Räuschchen“ außerordentliches Aufsehn. Das Schauspielhaus brannte ab und er sah sich wieder wie vordem zum Umherirren verurtheilt. Seit 1796 ist er mit seiner Gattin Mitglied der Schuchischen Gesellschaft und verläßt seitdem nicht Preußen. Er giebt die so genannten Deutschfranzosen und neben der Fertigkeit, mit der er im Riccaut radebrecht, gewinnt er Beifall in der Hauptrolle eines französischen Stückes: On fait ce qu'on peut et non pas ce qu'on veut Außer dem Posert zeigt er sich in derben, chargirten und karikirten Charakteren als Balken in der „Schachmaschine“, Schnaps in den „beiden Billets“ Hippeldanz in Kotzebue's „Epigramm“, als Hofmarschall Kalb, als den Hetmann im „Grafen Benjowski“, Patriarch im „Nathan“. Im J. 1802 gab er in Danzig den Franz Moor. Die Bestimmtheit seiner Darstellungen waren oft als zu stark accentuirt zu bezeichnen. Seine Gattin die Rollen, wie das Cordelchen in den „Jägern“ übernahm, verschwindet bald aus der Reihe der Spielenden. Er selbst trat als Director nur selten auf und nur in altgewohnten Rollen: Posert, Balken, Hippeldanz, die man noch von ihm, einem zahnlosen Greise, gern geben sah.

Als die Schuchische Gesellschaft sich in die Steinberg- und Bachmannsche Direction theilte, trat er der letzten bei und spielte seitdem in Westpreußen, vornämlich in Danzig. Im J. 1806 leistete er mit Kramp, Grüner und anderen Collegen der Theater-Verwaltung als Wöchner Dienste, indem er mit den andern sich abwechselnd eine Woche das Inspizientenamt versah. Zusammen mit Mengershausen ist er am 2. Febr. 1809 Director und, da er durch die Beiordnung in Ausführung seiner Plane sich behindert sieht**), so erwirbt er sich am 9. Febr. 1811

*) Er nannte sich K. H. Reinhardt.

**) Die Zerwürfnisse und die Unselbständigkeit der Direction ersehn wir noch aus einem Comödienzettel: „Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung wird

die Alleinherrschaft. Er muß „wieder von neuem anfangen", um ein gutes Theater zu Stande zu bringen. Daß Hüray Ordnung einzuführen und aufrecht zu erhalten verstand, mußte bald dankbar anerkannt werden.

Die französischen Machthaber gewann er durch ein gewähltes Repertoir von Opern, in denen zwei neue Sängerinnen Dem. Zeis (nachmalige Mad. Weise) und Madam Herrmann mit verdientem Beifall wirkten. Als Gäste erschienen Herr und Mad. Mosewius. Es wurden gegeben neben „Axur" Fioravanti's „Dorfsängerinnen", neben dem „Wasserträger" „Lodoiska", Cherubini's „Francisca", neben „Camilla" Paer's „Achilles" neben „Je toller je besser" Mehul's „Joseph in Aegypten" („Jacob und seine Söhne")*) neben „Richard Löwenherz", Isouard's „Aschenbrödel", Bertons „Aline", neben „Don Juan", „Titus", „Zauberflöte", „Fanchon", Tyroler Wastel". Weigl's „Schweizerfamilie", Winter's „Unterbrochenes Opferfest" und Gluck's „Iphigenia in Tauris". Die „Aschenbrödel" mußte „auf hohen Befehl" wiederholt werden und als Abonnement général militaire am Napoleonsfeste 15. Aug. 1813 wurde „Titus" verlangt. Auch für die Hebung des Schauspiels geschah manches von Seiten der Direction, indem das Personal für längere oder kürzere Zeit durch Künstler wie Gaßmann, der auch in der Oper brauchbar war, und Anschütz vergrößert wurde. Die pantomimischen Ballete von Heimburg mogten nicht mehr besonders ergötzlich seyn, ein um so größeres Glück machten 1811 die Pariser Tänzer Leon und Deslille, die hohem Befehl zufolge ihre Vorstellungen, zu denen stets alle Logen besetzt waren, noch um eine vermehren mußten.

Am 26. Nov. 1813 ergibt sich der französische Gouverneur und das preußische Militär zieht in Danzig ein. Anschütz kehrte, von Königsberg nach Danzig zurück und spielte zusammen mit

heute (25. Dez. 1809) die Schauspieler-Gesellschaft der Geschwister Schuch aufführen" u. s. w., auf dem Hüray als „Hr. Hüray der Vater" verzeichnet steht.

*) Als die Oper 1810 als eine nächst zu erwartende Erscheinung angekündigt wurde, setzte Hüray auf den Comödienzettel: „Ich wage nicht zu viel, wenn ich sage, daß es das schönste Werk unserer Zeit ist."

Angely. Zu ihnen trat Schwartz als Gast und es konnte 1814 „Wilhelm Tell" gegeben werden. Im selben Jahr geht „die Jungfrau von Orleans" in Szene. Dem. Mollard spielt die Agnes Sorel und das Entzücken, das sie erregt, giebt ihr Muth, immer bedeutsamer in den Vorgrund zu treten. Die patriotische Stimmung ist dem Interesse am Theater förderlich und in Stegmayers Melodram „Hermann, Germaniens Retter" zeigt sich die genannte Schauspielerin als Thusnelde. Die Beziehungen auf Deutschlands Befreiung zünden nicht weniger im Singspiel „der Kosak und der Freiwillige" von Kotzebue mit Musik von B. A. Weber als in Werner's „Cunegunde". Es wird „der Freiheit Morgenröthe" deklamirt und auch in Danzig wie in Königsberg in Kotzebueschen Reimen erklärt, es habe der große Schauspieler „Noch Jemand" seine Rolle ausgespielt. Es kommen Stücke von Körner, Müllner und Oehlenschläger zur Aufführung. Die Oper wird nicht vernachläßigt und 1816 Spontini's „Vestalin" gegeben. Durch die regelmäßig sich wiederholenden Reisen in die kleineren Städte wurde Danzigs Theater von Zeit zu Zeit geschlossen, aber nur für wenige Monate.

Beinahe für ein Jahr trat jetzt ein Stillstand ein, da Hüray sich mit seiner Truppe nach Königsberg wandte, um hier die Achtung und das Vertrauen zu rechtfertigen, das er durch vierjährige Leitung eines neu geordneten Kunstinstituts sich erworben. Am 28. April 1816 schied er von Danzig und eröffnete, nachdem er in Elbing gespielt hatte, die verlassene Bühne in Königsberg, die nach Kotzebue's Direction eines Hauptes entbehrte. Bescheiden erklärt er, daß ein wohlgerundetes Ganzes für hervorragende Talente Ersatz leisten solle. Er bietet Dutzend-Billete zu 14 Fl. an für alle Vorstellungen gültig. Dadurch that er genügend kund, daß es nicht sein Vornehmen sey, durch glänzende Gastspiele zur Theilnahme zu reizen, sondern darzuthun, daß sich durch die vorhandenen Kräfte Beachtungswerthes leisten lasse.

Zu neuen Mitgliedern wählt er Ad. Schröder aus Stettin und die bei den Königsbergern in dauernder Gunst stehende Mad. Wolschowski, um beide am zweiten Abende in den „Jägern" auftreten zu lassen. So strebte er von vornherein sich die Zu-

neigung des Publikums zu gewinnen. Diplomatisch klug war es, daß er mehrmals „Euer Verkehr" von J. v. Voß geben ließ, ein jämmerliches Gegenstück zu der Posse, durch die ein Theil der Schauspielfreunde dem Theater entfremdet war. Durch Tanzdivertissements gelang es ihm, den Reiz mancher Vorstellung zu erhöhen, die artig ausgeführt um so mehr erfreuten, als eine Zahl jugendlich schöner Gestalten, wie sie nicht leicht eine andere Bühne gleichzeitig besitzt, hier zum Vorschein kamen. Alles Pomphafte hielt Hüray geflissentlich fern, um für das Würdige die erforderlichen Mittel zu erlangen. Er rang nicht nach dem Neuen, enthielt sich der anlockenden Bemerkungen auf dem Comödienzettel, wiederholte kein „zum letzten Mal" und verlangte nicht zu Zeiten erhöhte Cassenpreise. Die alten Stücke zogen mehr an als die neuen, wie „Joconde" von Isouard, „Agnes Sorel" von Gyrowitz, „Rosamunde" von Körner, „Heimkehr des großen Kurfürsten von Rathenau" von Fouqué. Wenn das Haus auch stets nur mäßig besetzt war, so gewann er genug, um die geringen Gehalte regelmäßig entrichten zu können. Nur mit einem Stück machte er ein ganz seltenes Glück und häufiger Wiederholungen ungeachtet fehlte es an Raum für die Schaulustigen. Hier konnte man es wagen, alle Abonnements als aufgehoben zu erklären, zu den Dutzendbilleten eine Nachzahlung zu verlangen, ohne das Mißfallen des Publikums zu erregen. Hüray's jüngerer Sohn, dem nur die Darstellung weichlicher Liebhaber gelang, war jetzt als Held der Tragödie unersetzlich, da er seinem Pudel die Rolle des Dragon einstudirte. Im Nov. 1816 wurde zuerst „der Hund des Aubri" aufgeführt. Hüray d. j. gab den fürchterlichen Macaire und Dragon sein Verfolger wurde beklatscht, als er vor den Augen der gespannten Zuschauer zu allgemeinster Rührung die Glocke zog, mit der Laterne vorleuchtete, durch das Fenster sprang, um den Mörder seines Herrn zu erhaschen, und diesem in den Rockschooß packte. Der Dank, der ihm gebührte, stattete der Director der Gesellschaft ab, indem er ein grandioses Festessen veranstaltete.

Man möge es nicht der Direction verargen, daß sie die Neigung der andern theilend, sich zur Hunde-Dressur bequemte, daß sie, wie früher in Danzig, „zur Faschings-Lust" mit verkehrter Rollenbesetzung „die Schwestern von Prag" gab (Kunegunde

durch Hr. Hüray d. ä., Crispin durch Dem. L. Zeis u. s. w.), da nach dem Sprichwort die Kaufleute sich freuen, wenn die Narren auf den Markt kommen. Das Repertoir ist sonst musterhaft zu nennen. Das Theaterleben hat den bescheidenen, löblichen, patriarchalischen Charakter wie zur Zeit der Directrice Schuch, das freilich nicht zum großen Hause paßte, um so weniger als Talente wie Eckardt-Koch und Czechtitzky entbehrt wurden, denn Gaßmann und Anschütz befanden sich damals nicht in der Gesellschaft und der viel versprechende La Roche war noch nicht so weit, um mit Sicherheit ihre Stelle einzunehmen. Eine Heldenspielerin wie Karoline Schuch wurde auch nicht gefunden.

Bei einem geringen Abonnement spielte Hüray ohne Unterbrechung sieben Monate hindurch. Man rechnete ihm einen Gewinn von 7200 Thlr. nach, als er Königsberg verließ, von wo aus er Schulden in Danzig und Elbing bezahlt hatte. In der letzten Zeit seines Aufenthalts war er verstimmt darüber, daß Vorstellungen im alten Schauspielhause den seinen merklichen Abbruch thaten. Das Müllersche Panorama-Theater konnte sich nicht gegen das kleine von C. Gropius aus Berlin behaupten. „Die Aufstellung der mechanischen Vorstellungen" — die landschaftlichen Prospecte wurden nämlich durch bewegliche Figuren belebt — fand außerordentlichen Zuspruch *).

Gropius, um den Schaden, den er dem Schauspiel-Director brachte, zu mildern, ordnete bei einer dramatischen Erfindung des Bibliothekars Raphael Bock die Gruppen und lieferte eine Decoration dazu **). Hüray bewilligte jetzt mehr als sonst den

*) Mehr als „der Rückzug der französischen Armee nach der Schlacht am 18. Oct. 1813", „die Insel Elba – und zwar die Hauptstadt Porto Ferrajo" vom Innern des Hafens aus gesehn, wo auf der ankommenden Fregatte „der Ex-Kaiser selbst erscheint", waren es „die sieben Wunder der alten Welt" (denen als „Wunder der jetzigen Zeit" der Brand, von Moskau beigefügt war) die durch ihren seltenen Zauber anzogen. Sie waren „von einem der ersten jetzt lebenden Künstler angefertigt", nämlich von Schinkel „und an allen Orten als die vorzüglichsten der ganzen Sammlung anerkannt." Das Theater von Gropius war im Februar und März 1817 aufgestellt.

**) In einer Benefiz-Vorstellung machte sich Gropius anheischig, den Monolog aus der „Jungfrau" in berlinischer Mundart vorzutragen.

Mitgliedern Benefizen, um zum Eintritt in die verödeten Hallen zu reizen. Man pflegte nun eine Zahl kleiner Stücke anzukündigen mit dem Beisatz: „Alles zum ersten Mal". Unter der Leitung des Prof. Knorre wurden plastische Bilder der verschiedensten Gattung gestellt, nach bekannten Kupferstichen: „Julie erwacht im Todtengewölbe", „Albrecht Achilles ergreift das feindliche Banner", „Raphaels Sixtinische Madonna."

Hüray meinte in Danzig ein so gutes Andenken zurückgelassen zu haben, daß man dort erwartungsvoll seiner Wiederkehr entgegensehn und ihn freudig aufnehmen würde. Beinahe ein Jahr lang hatte die Stadt aller dramatischen Unterhaltung entbehrt. Mad Karschin, nach der Auflösung des Kotzebueschen Theaters nach Deutschland zurückkehrend, veranstaltete in Danzig pantomimische Vorstellungen und gab mit ihrem Manne „die Beichte" und Müllner's „Blitz". Carl Bredow mit seiner Familie aus Magdeburg kommend, stellte Schauspiel-Fragmente zu einer Abend-Vorstellung zusammen. Aehnliches richtete die Familie Krampe ein, nachdem sie eine Zeitlang in Königsberg gespielt hatte. — Dergleichen pflegt meistens nur die Lust am Theater zu verleiden. Die Leute waren desselben entwöhnt und von Hüray wurden die größten Anstrengungen vergeblich aufgeboten. Seine Bühne, die sich sonst großer Gunst zu erfreuen hatte, war nicht mehr annäherungsweise in den früheren Stand zu setzen und selbst der Hund Dragon vermochte nicht, die Untergehenden über Wasser zu halten. Zwei überall damals mit Beifall gekrönte Stücke: „das Taschenbuch" von Kotzebue und „das Singspiel auf dem Dache" von Treitschke mit Musik von Fischer ließen kalt; es wurde Calderon's „Leben ein Traum" 1817, Spontini's „Cortez" 1818 dargestellt, aber das Publikum schien nicht Geschmack daran zu finden, es gingen „die drei Hamletsgeister" in Szene von Friedrich, dem einst gepriesenen Verfasser der satirischen Feldzüge, eine Posse „Dichterrache", in der Loge, Parterre und Orchester mitspielten, ohne daß eine heitere Stimmung geweckt wurde, Patriotisches kam zum Vorschein „Theodor Körner's Tod" von A. v. Schaden (auf dem Zettel stand A. v. Kotzebue) „der neue Robinson auf St. Helena." Alles ward vergeblich versucht, nichts brachte Trost und Rettung.

Auch die Gäste Mad. Noisten aus Petersburg als Sextus und Donna Anna, die Heldenspielerin Mad. Paczkowska, das Sängerpaar Gosler traten meist vor einer nur kleinen Versammlung auf. Zu einer Abonnements-Verloosung „nach dem Muster mehrerer großen Städte", dem sichern Mittel, allen Sinn für das Theater abzustumpfen, wurde da 1817 gegriffen, um 2000 Loose à 1 Thlr. abzusetzen. Im Anfang des neuen Jahres wurden Vorstellungen eines neuen Verspielungs-Abonnements gegeben und nach dem Schluß des Theaters im April konnte man die Wiedereröffnung desselben nicht anders beginnen, als mit einer Abonnements-Verloosung, wie es hieß, um einen Fonds zu beschaffen „zur Vermeidung neuer kostspieliger Reisen." Allein Ludwig Devrient auf der Reise nach Königsberg giebt im Aug. 1818 zwei Gastrollen; im dicht gedrängten Haufen entglüht grenzenloser Enthusiasmus, um so mehr aber findet es Hüray gerathen, mit ihm von Danzig Abschied zu nehmen. Er kehrt zurück, ehe Sehnsucht sich nach ihm bekundet. Selbst „Fidelio", 1818 zuerst gegeben, wird wenig besucht, und mit dem Director trauert die Tänzer-Familie Kobler aus Wien, daß die Kunstfreunde auf das Wiedererscheinen Devrients warten, der eine Reihe von Vorstellungen geben soll. Für den Augenblick war da eine auskömmliche Einnahme *). Aber nach den Tagen von Aranjuez war Hüray nicht heiterer. Nur dem Scheine nach verdeckt das Misere mit dem Anfang des Jahres 1819 der Komiker Wurm. Mit dem 12. Febr. hat Hüray's Reich in Danzig für immer ein Ende. Hüray reist in Westpreußen und Posen umher und begiebt sich endlich nach Königsberg als letzten Zufluchtsort, ungeachtet seines früheren Vorsatzes, nie wieder dahin zurückzukehren. Er kam, um auch hier abzutreten und zwar, ohne je wieder zu erscheinen. Merkwürdig klingt es, daß Hüray Gedeihen fand, als er allein der Kraft seiner nicht bedeutenden Truppe vertraute, und in Schulden versank, als Devrient auf seiner Bühne glänzende Erfolge erzielte, daß sein Glücksstern im „Hund von Aubri" leuchtete und im „Freischütz" für ewig unterging. Nachdem sich die Direction an Vorstellungen aller Art gewagt, an die „Sappho" 1819, „Yngurd" 1820, „das Bild" 1821 und „Cor-

*) Ein Abend brachte, was bis dahin unerhört war, 600 Thlr.

reggio" 1822, „die Vestalin" 1819, „Tancred" 1820 und Mozart's „Idomeneus" 1821 *), 2½ Jahre durch Benefizen, monatliche Abonnementsverloosungen („da die Verloosung für den Monat März, so lautet eine Anzeige, so viel Theilnahme fand, so lade ich zu einer zweiten für April ein") durch oft sich wiederholende Reisen nach Littauen ihr Leben mühsam hingehalten hatte, ist die Darstellung des „Freischütz' am 25. Febr. 1822 das letzte Aufleuchten vor dem gänzlichen Verlöschen. Früher wurde Sylvana gegeben. „Der Freischütz" wird eingeleitet durch den Vortrag einer Arie in einem Concert des Musik-Directors Sämann und das Interesse an ihm wird noch auf ein im folgenden Jahr gegebenes Drama verpflanzt, „Freischütz treu nach der Apelschen Erzählung vom Gr. v. Riesch mit Musik von Wurst, einem Mitgliede des hiesigen Orchesters." Weber's „Freischütz" wurde so gut, als es der Direction nur möglich war, in Szene gesetzt und der Eifer und gute Wille der Darsteller ließ die von der Gewalt der Töne mächtig ergriffenen Zuschauer manches Mangelhafte gern übersehn. Der Maler F. W. Siemering, der für das Königsstädter Theater in Berlin unter Schinkel und Gropius neben Blechen an den Decorationen längere Zeit gearbeitet, wurde nach Königsberg eingeladen, um für die Ausstattung der Oper bestens Sorge zu tragen. Die freudigste Erregung erfüllt das Haus, so oft das Meisterwerk deutscher Tonkunst vorgeführt wird.

Aber man will auch dies nur allein sehn. Höchstens läßt man sich noch „Preciosa" und „die Waise aus Genf", ein von Castelli aus dem Französischen übersetztes Drama, gefallen. — Die als Rettungsengel beschwornen Gastspieler Mad. Milder-Hauptmann, Eßlair, Blume, Bruder von Heinrich Blum, Lemm **) können bei allem Glanz, den sie verbreiten, nicht das erwärmende und nährende Feuer der Wolfsschlucht zuwege bringen. Vielmehr lassen sie eine grauenhaft unheimliche Finsterniß zurück. Charakteristisch war es, daß 1821 vor dem

*) „12. Dez. 1821. Zum Geburtstag des Herrn Directors von seiner Gesellschaft zum ersten Mal."

**) Mad. Feddersen, die die Zahl der Gäste vermehrte, gefiel nicht, wie sie vordem gefallen hatte.

Auftreten der Milder-Hauptmann vom Cassirer Puscha in einer plastischen Darstellung „Sturm, Schiffbruch und Wasserfall mit lebendigem Wasser arrangirt“ wurde. Die Bühne in Königsberg steht nunmehr hinter der in Danzig zurück, wo L. Devrient 1821 zum dritten Male spielt. Hüray ladet ihn zu sich ein, aber er verlangt für jeden Abend 200 Thlr. und, da das Publikum nicht in zureichendem Maaß sich zur Theilnahme verbindet, so kann „die Entreprise nicht gewagt werden.“ Als das Neujahrs-Abonnement „gegen alle Erwartung gering ausgefallen ist“, so wird immer wieder zur Verloosung geschritten, von der man um so weniger etwas wissen will, als man in den Gewinnen doch nur Nieten für die Gastvorstellungen zog. Oft wurde beinahe nur vor den Abonnements-Märtyrern, die häufig Kinder und Dienstboten repräsentirten, gespielt, oft gar nicht wegen allzu spärlichen Besuchs. Hüray, durch sein vorgerücktes Alter schwach und stumpf geworden, noch mehr durch das Widerwärtige des Geschäfts, von Schulden erdrückt, muß im Nov. 1823 einer „Theater-Direction“ weichen *).

Ad. Schröder, Mitglied der Hüray'schen Bühne im J. 1816, vertauscht Stettin, wo er Theater-Unternehmer gewesen, mit Danzig und Königsberg. Unter ein Paar Comödienzetteln liest man: „Hüray & Schröder“ und dann allein Ad. Schröder.

Der greise Hüräy soll bald darauf in Westpreußen gestorben seyn.

Hüray, dem man bei der ersten alleinigen Uebernahme des Theaters in Danzig, des Theaters in Königsberg einen richtigen Takt in Regelung schwieriger Verhältnisse, einen ernsten Willen, consequente Handlungsweise, Geschmack und Einsicht nicht absprechen konnte, beging einen Fehler, der als solcher von ihm selbst erkannt, vornämlich Schuld an seinem jammervollen Ende war. Aus väterlicher Zärtlichkeit, handelte er wider seine eignen Grundsätze und der selbstbewußten Kraft sich immer mehr entäußernd, ließ er, statt zu herrschen, sich beherrschen und zuletzt, statt zu regie-

*) Sie besteht aus vielen Köpfen, aus den unbezahlt gebliebenen Schauspielern, und schon darum kann in die Verwirrung keine Einheit gebracht werden. Am 6. Jan. 1824 giebt sie schon die letzte Vorstellung.

ren, sich von der Flut blind umher treiben. In seiner Lebensbeschreibung sagt er: ein Director habe „soviel als möglich eine Kette von Verwandtschaften und Verhältnissen zwischen den Schauspielern zu vermeiden" und dennoch sehen wir, daß seine beiden Söhne, die zu ersten Partien keineswegs befähigt waren, in der Oper und im Schauspiel die ersten Rollen an sich reißen und in Königsberg 1816 als die Nachfolger eines Julius Miller und eines Karschin und Büttner auftreten. Wenn im Personen-Verzeichniß 1819 aufgeführt sind: „Hüray d. ä. erster Tenor, Hüray d. j. erste tragische und komische Liebhaber. Bariton. Musik-Director (dieser sollte demnach im Schauspiel die erste Stelle auf der Szene, in der Oper die erste Stelle im Orchester behaupten). Mad. Hüray d. ä., Mad. Hüray d. j. Liebhaberinnen" — so mußte dies den Schauspielfreund, der unter den Söhnen keins, unter den Schwiegertöchtern nur ein wirkliches Talent anerkennen konnte, um so mehr verstimmen, als der Vater damals beinahe gar nicht mehr auftrat. Eben so abhängig war der Director von dem ihm treu verbleibenden Regisseur Ludewig, einem Manne, der mehr nachahmend als selbst schöpferisch etwas leistete und der eine Mad. Ludewig und einen Ludewig d. j., die unbrauchbar waren, in die Reihe der Spielenden einschwärzte. Ludewig unternimmt es 1820 ein Wochen-Repertoir herauszugeben, „da die Gesellschaft sich in den Ruf gesetzt zu haben glaubt, daß sie den gemachten Plan gern verfolgt." Leider war diese Ehre sehr bald verscherzt. — Daß der Director Talente zu erziehn und zu fesseln verstand, ist schon allein mit dem Namen eines Künstlers La Roche vollgültig zu belegen. Er gab im „Freischütz" den Kaspar und errang neben Dem. Lanz (nachmaligen Mad. Geißler) den Preis in der sonst nicht vorzüglich besetzten Oper. — Der Hürayschen Bühne war allerdings mehr Ordnung und Eifer als Genius und Kunst nachzurühmen, Vergnügen indeß gewährt es, eine Gesellschaft nicht Unbefähigter zu beobachten, wenn jeder nach Kräften dazu beiträgt, die Vorstellungen in vollendeter Abrundung erscheinen zu lassen. Lange ließ Hüray es schweigend über sich ergehn, daß die Rezensenten ihm das Ausschließen vornehmer Gastspieler als ein Unrecht vorrückten, welches er nicht allein dem Publikum, sondern auch seiner Truppe zufügte, die keine Gelegenheit fände, an höheren Mustern sich

herauszubilden. Allein während des Gastspiels bleibt den mitwirkenden Schauspielern höchstens nur Zeit zu memoriren oder mechanisch sich einzuprägen, was sie Abend für Abend in einer Reihe neuer Stücke (deren Wiederholung nur in geringen Fällen in Aussicht steht) herzusagen haben. Sie dienen nur als Folie auf der die Kunst des Fremden in oft gespielten Rollen um so glänzender absticht. Er spielt und jene figuriren nur, er spricht aus der Seele und jene nur aus dem Souffleurkasten heraus, er gewinnt in dem Maaß durch den Kontrast, als sie oft unverdienter Weise in der Achtung des Publikums verlieren.

Nach dem Begriff der alten guten Zeit war ein Theater nicht ein stehendes zu nennen, das aus ambulanten, aus aller Welt Enden zusammengerufenen Schauspielern bestehend sich mit jedem neuen Jahr als eine neue Gesellschaft darstellt. In der Hürayschen Direction war der Personenwechsel nie in der Art durchgreifend, daß nicht ein Styl der Darstellung sich hätte fortbilden können. Eine Milde und Ruhe, die das Karikirte vermied und das Stürmische bezähmte, die es mehr auf stille Wirkung als Effekt absah, war das etwas einförmige Gepräge.

In der Oper ist bei Hüray ein löbliches Streben zu erkennen, durch die Wahl der Opern das Feld der klassischen Musik erweitert zu sehn. Seine Musikdirectoren waren Friedrich, Bernhard Weber und sein eigner Sohn.

August Friedrich, ein tüchtiger Violinspieler, läßt sich in Danzig zuerst 1794 hören und veranstaltet zusammen mit Ehrlich mehrere Concerte. Er giebt 1803 Haydn's „Jahreszeiten", in denen Ciliax singt. Ein Jahr darauf tritt er in die Stelle von Nic. Mühle als Musik-Director beim Theater ein. Zu Opern, die durch den Reiz von Tänzen gehoben werden sollten, lieferte er die Tanzmusik, so 1816 zu Isouards „Joconde" und zu Süßmayers „Soliman II. oder die drei Sultaninnen." Ebenso zu Gesängen in einem Festspiel von v. Wichert's „Preußens Genius", das der Feier des 15. Octobers 1816 gewidmet ist, zu denen in Werners „Cunegunde", Klingemanns „Faust" und „Moses". Ein Concert veranstaltet er 1814 mit Dr. Kniewel zum Besten der Vaterlandsvertheidiger. In einem von dem Weiseschen Ehepaar gegebenen Concert wird in Danzig 1818 eine

von ihm componirte Ouvertüre unter seiner Leitung gespielt. Wie Benda soll auch er im Orchester meist in erregter Stimmung die Violine gespielt haben. — Eine Zeitlang 1814 war der nicht unbekannte Bernhard Anselm Weber Musik-Director, der in Danzig Kotzebue's „Kosack und Freiwilliger" ꝛc. componirte, in Berlin Herklots' „Salmalle" und zur „Weihe der Kraft", die Ouvertüre lieferte. Seit 1819 war Johann Hüray d. j. Musik-Director.

Als Sänger wirkten noch eine Zeitlang in Danzig Jean Bachmann, der frühere Director, dessen Tochter Friederike, in Stettin mit Bröckelmann vermählt, als Emmeline auftrat, der Bassist Frank und die als Fanchon gefeierte Mad. Ritzler.

Ein Sängerpaar von Verdienst waren Goßler (Gosler) und seine Frau. Heinrich Goßler sang Anfangs in Königsberg nur im Chor und übernahm 1805 kleine Baßpartien neben Schwartz und Sehring. So gab er im „unterbrochenen Opferfest" den Oberpriester und seine nachmalige Gattin Emilie Herbst eine von Myrrha's Gespielinnen. Nach einem längeren Aufenthalt in Deutschland kehrt er vom Stuttgarter Hoftheater nach Preußen zurück und spielt in Danzig in der „Camilla" den Ubaldo, in der „Zauberflöte" den Sarastro, in „Figaro's Hochzeit" den Almaviva, in „Titus" die Titelrolle. Er geht nach Riga und findet hier Dem. Herbst als Directrice wieder, die drei Jahre hindurch das schwierige Geschäft leitet, mit größerem Geschick und glänzenderem Erfolg als die meisten ihrer Vorgänger und Nachfolger. Die Vermählung findet 1816 statt. Im folgenden Jahre treten beide im „unterbrochnen Opferfest" auf, er als Mafferu und sie als Myrrha, in „Belmonte und Constanze" er als Osmin, sie als Constanze. Sie giebt die Fanchon und er den Abbé, sie die Pamina und er den Sarastro. In Paer's „Griselda oder Sieg der Sanftmuth" spielt sie die Hauptrolle. Mit der Hürayschen Gesellschaft kommen die Goßler 1819 nach Königsberg und in der ersten Darstellung der „Vestalin" wirken sie mit, er als Pontifex Maximus und sie als Julia", im „Cortez" ist sie die Amasily, im „Tancred" die Amenaide. Wie er hier nicht allein in großen Opern, sondern auch im komischen Singspiel und im Drama mitwirkt, so war auch sie für das Fach der naiven Rollen im Lustspiel engagirt. Man hörte in Opern nur

zu deutlich, daß beide früher Besseres geleistet hatten und um so bereitwilliger waren sie darum wohl, den Gesang mit der Declamation zu vertauschen. Sie spielten zusammen 1821 in Houwalds „Bild". Goßler besaß keine Komik und konnte daher in Operetten und Lustspielen, so stark er oft auch auftrug, kein wohlthuendes Lächeln erregen. In Hamburg, wohin sich die Goßler begaben, als sie im April 1821 Königsberg verließen, sang sie im „Baum der Diana" ohne Beifall.

Clemens (Hubert Wenceslaus) Hüray, in Coblenz geboren, war der erste Tenor. Er war Student gewesen und 1803 in die juristische Facultät der Albertina getreten. Nachdem er mehrere Universitäten besucht hatte, beschloß er, Theatersänger zu werden. Als Hüray d. j., zur Unterscheidung von dem Vater, erscheint er auf der Danziger Bühne zuerst 1809, als Huray d. ä. neben seinem Bruder 1810, in welchem Jahr er schon den Vergy im „Fürst Blaubart" giebt. Sein weichliches, bequem nachläßiges Wesen — er war völlig, von kleiner Statur — hörte sich auch im Gesange durch. Wenn er in der bekannten Gretryschen Oper als Blondel mit seinem Bruder, der den Richard darstellte, sang, wenn in Paers „Achilles" jener den Achilles und dieser den Agamemnon, in „Titus" jener den Titus und dieser den Annius spielte, so mußte die Stimme des Beifalls sich für Clemens Hüray entscheiden, der in Ermanglung eines gediegenen Sängers bald sämmtliche Rollen übernahm, die Ciliax in Danzig und Weiß in Königsberg gegeben hatte. Selbst solche, in denen das Spiel Alles ausmacht, lehnte er nicht ab, wie den Rochus Pumpernickel, obgleich er sich kaum leidlich bewegen konnte. Nur Einzelne konnte er in Königsberg in Entzücken versetzen. Als er den Sturz des Hürayschen Theaters erlebte, wenn nicht mit herbeiführte, so trat er in Posen und an andern Orten auf, ohne daß es ihm recht gelingen wollte.

Josephine Anschütz geborne Kelle aus Bamberg, war des Heldenspielers erste Gattin, mit der er in Danzig 1809 zusammen in „Je toller je besser" auftrat. Sie gab die Titelrolle in Cherubini's „Helena", im „Wasserträger" die Constanze, im „Titus" die Vitellia und neben Christiane Zeis in „Don Juan"

die Anna. Jene, so wie Mad. Ritzler scheinen ihr gefährlich zu seyn, wie sie es der Mad. Schmidt gewesen. Sie spielt in Danzig bis 1814, bald mit ihrem Mann angestellt bei der Danziger Gesellschaft, bald als Gast.

Die beiden Schwestern Zeis sind unter den Operisten rühmlichst hervorzuheben. Christiane Zeis, nachmalige Mad. Weise, kam wie Marianne Sehring, vom Dessauer Theater und erschien zuerst als Oberon in der Wranitzkischen Oper in Danzig 1810. Sie singt die Constanze in „Belmonte und Constanze", die Königin der Nacht und steigt mit jeder Rolle in der Achtung des Publikums weil ihr Gesang durch ein anziehendes Spiel gehoben wird. Da man wußte, daß sie ihre Familie unterhielt und daher nur wenig zur Garderobe verwenden konnte, so kauften Herren von dem Berliner Modehändler, der regelmäßig den Domnick zu besuchen pflegte, ihr manches Kleid, ohne daß sie dadurch ein nachtheiliges Gerücht zu fürchten hatte, denn sie war als ein ernstes sittliches Mädchen bekannt. Sie gab die Emmeline, Elvira, Vitellia, den Cherubim, Tancred, und als 1815 „die Jungfrau von Orleans" zur Aufführung kam, die Agnes Sorel. In Königsberg war sie nicht minder beliebt als in Danzig. Als ihre Schwester Luise, nachmalige Mad. Siemering, — wenn auch mit geringerem Glück — dasselbe Rollenfach erwählte, während eine andre Schwester Betty sich zur Tänzerin ausbildete, so ging sie plötzlich von der Oper zum Schauspiel über. Noch 1821 singt sie die Donna Elvira, dann sehen wir sie, seit 1817 mit dem Komiker Weise verheirathet, im Personal des Directors Schröder eine durchaus veränderte Stellung einnehmen. Als Sängerin erntet sie durch die Nachbarin im „Maurer und Schlosser", durch die Margarethe in der „weißen Dame" Beifall ein, vornämlich aber zeichnet sich Mad. Weise in Lustspielen aus, im Kreise der alten Mütter und spielt die Oberförsterin in den „Jägern", als wenn sie sie nach der alten Wolschowski studirt hätte. Sie giebt auch die Claudia in „Emilia Galotti", aber mehr gelingt ihr die Haushälterin Babet in den „Wienern in Berlin" die Marthe Rull im „zerbrochenen Krug." In Danzig starb sie 1849.

Die Besetzung von Rossini's „Tancred" bei der ersten Darstellung in Königsberg am 3. Mai 1820, war folgende:

Arsir . . . . Hr. Hüray d. ä.
Orbassan . . . = Goßler.
Roderich . . . = Meißner.
Tankred . . . Mad. Weise.
Amenaide . . = Goßler.
Ritter . . . Hr. Laroche.

Wilhelm Ludewig ist im Schauspiel vornean zu nennen; wenn er auch nicht der erste Held war, so nahm er als Regisseur eine bedeutsame Stelle bei Hüray ein. Er gehört zu den brauchbaren Schauspielern, die alle Rollen geben, aber keine so, daß sie nicht noch besser hätte gegeben werden können. Er war auch Sänger und sang 1815 den Rocca, 1816 den Bremer im „Zinngießer". Unter dem Namen Nelkenbusch tritt er zuerst in Königsberg auf als Hurlebusch im „Wirrwarr" neben Strödel, der den Langsalm spielt. Als Vorbild wählt er sich Kühne. Als er seit 1817 in Danzig in Tragödien die ersten Rollen giebt, den Flodoardo, Karl Moor, Tell, Columbus, Moses, Zriny, spielt er noch den Ferdinand in „Cabale und Liebe", den Balduin in den „Kreuzfahrern", den Wallen in „Stille Wasser sind tief." Am meisten befriedigte er, wenn er Charaktere darstellte, die seiner Persönlichkeit voll herziger Gutmüthigkeit entsprachen, wie den Klinker im „Epigramm", den Zabern in „der deutschen Hausfrau", allenfalls auch den Busch im Räuschchen". Am wenigsten gefiel er als Christian im „Gustav Wasa", so schauervoll er sich auch bemalt hatte, als Tartüffe, wo seine Routine ihn im Stich ließ. Die Proben, die er mit größter Sorgfalt, mit Liebe und Eifer wahrnahm, um gerundete Darstellungen zu erzielen, selbst von Stücken, die wie oft vorauszusehn war, nur einmal über die Szene gingen, mogten ihm keine Zeit lassen, die Rollen selbst gut zu lernen, woher es kam, daß er manchmal Anstoß gab in Stellen, die er sonst gut gesprochen haben würde. Der Königsberger Theater-Almanach von 1821 enthält eine Abhandlung aus seiner Feder: „Fragmente aus meinem Tagebuch." Hier bricht er in Klagen aus über die Kunstanforderungen neuerer Zeit: „Man verlangt täglich etwas Neues und dieses Neue soll mit eben der Sicherheit, dem Glanze, der Vollendung gegeben werden, wie das Alte, was man aber nicht mehr sehen will. Wo

sollen die Schauspieler Muth und Entschlossenheit hernehmen, um nicht an diesen Klippen zu scheitern? Da sie Dutzend-Arbeiten liefern sollen, so müssen es nothwendig Dutzend-Arbeiter werden" *). Nachdem von ihm Alles aufgeboten war, den immer tiefer einsinkenden Thespiskarren in Gang zu erhalten, trennte er sich gewiß mit blutendem Herzen von dem Veteran der deutschen Schauspielkunst, seinem verehrten Chef. Der patriarchalische Verein zerstob nach allen Himmelsrichtungen. Ludewig an das Pilgern gewöhnt, im J. 1821 war er mit der Truppe 10 Mal in Insterburg, 9 Mal in Gumbinnen, 1 Mal in Braunsberg, 3 Mal in Königsberg gewesen **), zog auf dem ihm nur zu bekannt gewordenen Wege nach Riga. Er ist 1822 Regisseur des dortigen Theaters, 1826 Mit-Vorsteher der Verwaltung und der Gewinn ist von der Art, daß er im Besitz einer kleinen Summe sich reich dünkend froh nach Preußen und Königsberg zurückkehrt. Auch die vereinigte Ost- und Westpreußische Theater-Direction unter A. Schröder neigt sich unaufhaltsam zum Untergange. Ludewig verspricht sich von der rechten Anwendung der theuer erkauften Erfahrungen Heil und Segen für die Kunst. Er erhält die Direction des Königsberger Theaters und verheißt, durch eine neu zu schaffende Verfassung dem zigeunerhaften Umherstreichen ein Ziel zu setzen und eine Bühne herzustellen, die dem großen Publicum und zugleich dem engen Kreise der Kunstkenner genügen soll, für welchen er Anfangs mit Verlust Musterdarstellungen classischer Werke zu geben sich bemühen will, um die Geweihten wieder zum Heiligthum zurückzuführen und die Schauspieler nach und nach zu Höherem heranzubilden. Gerade als er Zweckmäßiges einleitet,

*) Bekanntes führt er weiter aus „Der Schauspieler ist nicht bloß Künstler, sondern auch Kunstwerk." „Es scheint ein Nationalzug, an einem deutschen Talent so lange zu zerren, zu deuteln und zu drücken, bis es sich zur Flachheit hinunterläßt"; „Flachköpfe, sagt Goethe, finden darin den größten Trost, daß auch das Genie sterblich ist." „Familienstücke den Tragödien gegenüber sollen, wie man es auf Bildern der niederländischen Schule sieht, in den feinsten Details ausgemalt werden, welche die großen Werke der italienischen Schule verunzieren würden, wo es sich nur um Versinnlichung des Höchsten handelt."

**) 1810 spielte er in Danzig im Singspiel „die Kunst auf Reisen oder Abenteuer einer wandernden Schauspieler-Truppe", in einem Lebensgemälde der Darsteller, mit.

tritt die Cholera ein und mit ihr in allen Schichten der Bevölkerung Muthlosigkeit und Ekel an allem Vergnügen. Ludewig hat im Verlaß auf ein wohl berechnetes Unternehmen Alles hingegeben, was er erworben, und sieht nun Alles verloren. Ein gleicher Schreck durchfährt ihn und die Gattin, in einem Vormittage sind beide Leichen und die Verlassenschaft reicht nicht zur Beerdigung hin, geschweige denn zur Unterbringung der hinterbliebenen Kinder.

Karl Georg Gaßmann*), geboren in Hannover 1779, war ein vielseitiger Schauspieler von anerkannter Tüchtigkeit. Er spielte zuerst auf einer Privatbühne und mit so viel Glück, daß Eckardt-Koch, als er dort in der Großmannschen Gesellschaft mitwirkte, ihm rieth, sich der Bühne zu widmen. Zuerst trat er 1797 öffentlich auf und, nachdem er bei kleinen vagirenden Truppen die Prüfungsschule durchgemacht, erwarb er sich in Schwerin Beifall als Sichel im „Doctor und Apotheker." Er sang und spielte jetzt mit gleicher Anerkennung in mannichfaltigen Rollen und als Liebhaber war auf den Bretern seine Mitspielerin Dem. Koch, nachmalige Mad. Krickeberg. Seine Leistungen und die Theilnahme an denselben steigerten sich auf den verschiedenen Bühnen. In Regensburg auf dem von Dalberg beschützten Theater gelang es ihm in Schillerschen Tragödien als Posa, Max und Tell. Mehrfach von den Franzosen vertrieben, deren Erscheinung manche Bühne schloß, zog er nach vielfachen Irrfahrten nach Stettin, von hier nach Danzig und Königsberg. Im J. 1809 giebt er in Danzig den Ruf d. ä. in der „Schachmaschine" und eine Rolle, auf die sich Iffland etwas zu gut that, den „Pygmalion" und wird in allen Vorstellungen belobt, obgleich zu seiner Zeit Arresto gastirt und Anschütz die Liebe beim Publikum besitzt, die La Roche zu erwerben, damals die ersten glücklichen Versuche gemacht hatte. In Königsberg 1810, nach dem Gastspiel Unzelmann's und während der Anwesenheit Fischers, wird er neben Büttner spielend als Leicester, Karl Moor und Tell, als Bayard und Flodorado wohl aufgenommen. Im sel-

*) Seine Biographie in der Illustrirten Zeitung 1845. I. S. 91., scheint auf eignen Angaben zu beruhn. Vgl. Heinrichs Almanach 1848. S. 70.

ben Jahre ist er wieder in Danzig und giebt neben ernsten Rollen wie Ferdinand in „Kabale und Liebe" auch solche, in denen er in Königsberg nicht mit Unzelmann verglichen seyn wollte, den Fips und den Rochus Pumpernickel. Er ist 1812 Mitglied der Hürayschen Gesellschaft und glänzt jetzt als Don Juan, eine Darstellung, in der er noch nach Jahren eine solche Vollendung bekundete, daß er sie in Hamburg kurz auf einander 15—18 Mal wiederholen mußte. Im Januar 1813 verläßt er Danzig. Er, der so weit als möglich sich vor den Franzosen zurückgezogen zu haben meinte, floh sie nun wieder aus Furcht vor dem bevorstehenden Bombardement und kehrte nach Stettin zurück, um von dort nach erfolgreichem Auftreten auf verschiedenen Bühnen sich in Braunschweig als Regisseur des Hoftheaters für immer zu fesseln. Klingemann, der ihn für das dort von ihm errichtete Nationaltheater gewonnen hatte, fällt über ihn ein günstiges Urtheil: „Gaßmann ist ein solider Künstler, jener Schule angehörend, aus welcher Koch, Schwartz, welche die Ekhof-Schrödersche Weise in sich aufnahmen, hervorgingen. Diese aber hält sich mehr an eine zunächst aus dem Leben mit Wahrheit aufgefaßte Charakteristik als an das eitle Formenspiel der neupoetischen Jünger." Unter ihnen versteht der Schreiber die Schauspieler der Müllner-Grillparzerschen Dramen. Zu den Lieblingsrollen, die er wie viele alte Schauspieler zuletzt gab, gehörte der Oberförster. Im J. 1847 feierte er sein fünfzigjähriges Jubiläum.

Wenn irgend einer berufen war, die Erinnerung an Kühne zurückzubeschwören, so war es Heinrich (Emanuel) Anschütz, geb. 1787 in Luckau in der Niederlausitz, der jenem schon in der äußern Erscheinung ähnlich war, in der ihm angebornen Weichheit und doch geschmeidigen Beweglichkeit, in dem gefällig lautenden und doch vollen Organ. Er hatte in Leipzig studirt. Die ersten Mimen, die damals daselbst gastirten, weckten in ihm den Entschluß, dem Künstlerberuf sich zu widmen. In Nürnberg trat er zuerst in einem Kotzebuesche Lustspiel auf und begab sich von dort, mit der genannten Sängerin vermählt, nach Danzig 1809. Er spielt in einem Singstück. Seine Leistungen sind gering gegen die ihrigen. Aber er ist ein anderer als er 1811 zum zweiten Mal vom Nürnberger Theater nach Danzig kömmt und die Reihe der Gastspiele mit Flodoardo eröffnet. Er zeichnet sich in

jeder Rolle aus als Karl Moor, Ruf d. j., Hauptmann Klinker, Junker Hans im „Intermezzo" und St. Val in der „Fanchon." Als er das Gastspiel beschlossen, war er willens nach Deutschland zurückzukehren. Aus einem Gasthause vor Danzig macht er einen Spaziergang, um die Umgegend kennen zu lernen, nähert sich mehr als erlaubt den russischen Vorposten, wird festgehalten und als vermeintlicher Spion nach Königsberg transportirt. Als Rettungsengel ward er hier von den Mitgliedern der Bühne begrüßt, die nach der unerwartet schnellen Beendigung der Schützschen Direction in ihm den Mann sehen, die in Parteien zerfallene Zuhörerschaft wieder zu vereinigen. Anschütz, hier besser als in Danzig unterstützt, feierte mit Büttner einen Triumph in den „Gegenkaisern", der wirkungsreichsten von Klingemann's Tragödien. Als Rudolph v. Savern, Otto von Wittelsbach, Caspar Thoringer, als Tell, Fiesco, Karl Moor, Macbeth entwickelte er die Schönheit einer echten, lebensfrischen Darstellung, welche vortheilhaft von der nur allzu gründlich einstudirten Büttners abstach. Zu seinem Schmerz wollte das Publikum, daß Anschütz alle Rollen spielte*). Und er trug kein Bedenken des guten Erfolges sicher als Chevalier Chemise in den „Schwestern von Prag" und als Siegfried von Lindenberg aufzutreten. Seine Gattin, die ihm nach Königsberg gefolgt war, giebt die Hauptpartien in großen Opern, aber der ihr gewordene Beifall ist gering gegen den seinigen. Am 1. Oct. 1812 ist das Künstlerpaar wieder in Danzig und Anschütz trägt zur Wiedereröffnung der Bühne die Antrittsrede vor. Nach fünf Monaten reist er nach Königsberg zurück, während Mad. Anschütz bis 1813, bis zur Zeit des Bombardements, in der Festung ausharrt. Jener findet Gelegenheit, seine künstlerische Stärke mit der von Schwartz zu messen, als dieser als Gast sich der fortdauernden Liebe seiner Verehrer wieder versichert. Anschütz gab neue Rollen wie den Marquis Posa („Don Karlos" wurde wohl in Königsberg nie vollendeter

*) Durch die Zeitung erging die Aufforderung, daß er den Salomo in dem Drama „Salomos Urtheil" gebe, als welcher Büttner gern aufgetreten war und noch ferner auftrat.

gegeben)**), den Wallenstein, Ferdinand (den Wurm spielte Angely), Tellheim, Othello, Molay in den „Söhnen des Thals". Alle diese classischen Werke vermögen nicht ein so großes Publikum zu versammeln als „ein Freudenspiel": „der Flußgott Niemen und noch Jemand", in dem Anschütz und Büttner in jeder der vielen Wiederholungen immer glücklicher mit einander wetteifern, getragen von der Begeisterung einer glänzenden Versammlung. Am 2. Jan. 1814 nimmt das preußische Militair von Danzig Besitz. Anschütz und Angely begeben sich dorthin, um die Feste mitfeiern zu helfen. In einer Reihe von Gastspielen wirken beide gemeinschaftlich. In Königsberg wird er zurück verlangt. Anschütz verläßt seine Gattin abermals und diesmal für immer. Er spielt nun zusammen mit Angely, mit Mengershausen, aber was mehr in die Wage fällt, mit dem Badenschen Hofschauspieler Wöhner. Eine Hauptvorstellung kurz vor seiner Abreise von Königsberg und von Preußen gab Anschütz, indem er als Don Juan sich bewundern ließ, weniger wegen seines Gesangs als seines Spiels. Auch hier sollte seine schöne Gestalt — die etwas zu kurzen Arme störten nur in etwas das Ebenmaaß — den Ausschlag geben. Wenn er in den andern Szenen in brillanter Tracht erschien, so hielt er es für gut, die Reihen der Bauernhochzeit durch einen naturgemäß schönen Anblick zu zersprengen, vor dem manches Auge sich entsetzte. Im Flußgott Niemen konnte man sich von dem schönen Wuchs der obern Hälfte, im Don Juan von dem der untern Hälfte überzeugen bei den dicht an die Haut sich anschließenden Tricots. Selbst in Balleten, versicherte Kotzebue mit Unwillen: „niemals etwas der Art in Paris, Italien, Wien, Berlin und Petersburg" gesehn zu haben. In den Wiederholungen hielt es Don Juan für angemessen, hier in der Rolle etwas mehr aufzutragen. Sein Lehrmeister im Gesang war Mosewius, der als Leporello den unsichern Sänger glücklich überwachte und beim Hervorruf daher von jenem stets als der vorgeführt wurde, dem der Dank gebührte. Im Mai 1814 trat er eine Anstellung in Breslau an, die ihn bis 1821 fesselte. Als 1816 hier die Trilogie Wallenstein an drei Abenden

*) Philipp = Schwartz, Elisabeth = Mad. Lanz, Karlos = Büttner, Eboli = Dem. Toskani.

gegeben wurde, war Anschütz der Max. Von hier aus besuchte er noch einmal Königsberg in Begleitung seiner zweiten Gattin Josephine gebornen Butenop*), einer mit allen Jugendreizen geschmückten, gewandten und gefühlvollen Schauspielerin. Mit ihr rief er im „Käthchen von Heilbronn" das allgemeinste Entzücken hervor und das Stück wurde mehrmals verlangt.

Wenn Anschütz das, was er ist, großentheils in Preußen wurde, so können unsere Bühnen auch noch auf einen zweiten Künstler dieser Zeit stolz seyn, der mit jenem noch jetzt eine Zierde des k. k. Hof- und Nationaltheaters in Wien ist, nämlich auf La Roche.

Wahrscheinlich verwandt mit einem vieljährigen Director der Bühne in Riga wurde Karl La Roche 1796 in Berlin geboren und legte die erste szenische Probe in Dresden in der Secondaschen Gesellschaft ab. In Danzig giebt er 1809 gewöhnliche Bedienten, bis er 1812 sich als Leporello versucht und jetzt als Schauspieler und Sänger, und zwar Bassist, die Erwartungen erregt, die sein Talent vollständig erfüllt. Er ist von kleiner Gestalt, sein Organ hat etwas schneidendes, aber er weiß selbst das Widerstrebende seinem Zwecke dienstbar zu machen und durch die Mannichfaltigkeit seiner Leistungen zeigt er sich der Bühne unentbehrlich, als deren Edelstein er glänzt. Auf seine Bildung dürfte Gaßmann eingewirkt haben. Er stellt fein und derb-komische Charaktere im Lustspiel und in der Oper dar, hämische Intriguanten und kernhafte Biedermänner, den Ferdinand in den „Drillingen", Perin in „Donna Diana", Brand im „Räuschchen", Lorenz im „Hausgesinde", Pachter Feldkümmel und Rummelpuff in der „falschen Catalani". In einem königsbergschen Almanach von 1821 ist er als Rummelpuff abgebildet, er hätte es nicht

*) Ihr Vater, der ein hohes Greisenalter erreichte, rühmte sich der Schüler von Ekhof gewesen zu seyn. Als Anschütz auf den Wunsch der ältern Theaterfreunde sich entschloß, mit seiner Gattin „die Beichte" und in ihr eine Erinnerung der Zeit zu geben, da Kühne mit seiner Gattin darin wiederholt auftrat, so wurde die Erwartung auf sonderbare Weise getäuscht. Nach den ersten Versen verwandelte Mad. Anschütz den Monolog in einen Dialog, indem sie bei offener Szene mit dem Souffleur einen Streit begann, der sein Amt nicht wohl wahrgenommen haben sollte. Der Vorhang mußte fallen und das Publikum zürnte nicht dem schönen unartigen Kinde.

weniger verdient als Amtmann in dem Weiglschen Singspiel „Nachtigall und Rabe" wo seine Maske, obgleich sie nur in einem dreieckigen Hut und schwarzem Frack bestand, von so treffendem Zuschnitt war, daß der Rabe unverkennbar vor Aller Augen trat. Er sang den Papageno und den Figaro in „Figaro's Hochzeit", den Marco in Fiovaranti's „Dorfsängerinnen" und den Bartolo in Rossini's „Figaro", den Pizarro in „Fidelio" und den Caspar im „Freischütz". Aber er trat auch als Jude Schewa auf und später als Oberförster und in ähnlichen Rollen, Domingo im „Don Karlos" und Patriarch im „Nathan". Er gehörte zu den wenigen, die die Gastspieler Devrient, Eßlair, Blume und Lemm würdig unterstützten. La Roche, der in Danzig 1816 sich mit der Tochter des Schauspielers Wagner vermählt hatte, bewährte mit Ludewig eine treue Anhänglichkeit an dem alten Hüray. Beide gingen erst 1824 ab. La Roche erhielt eine Anstellung beim Weimaranischen Hoftheater und gewann sich Goethe's Gunst, der durch manche Erinnerung sein Spiel regelte. Noch einmal kam er als Gast nach Königsberg und zeigte sich in Rollen, in denen er in seiner neuen Heimat besonderes Glück gemacht hatte, u. a. in den „Jägern." Als Mitglied des k. k. Hoftheaters in Wien gastirte er in Prag noch 1853 und nahm nicht Anstand den Othello zu geben, den der Mohr Ira Aldridge kurz vorher dargestellt hatte.

Mit La Roche und mit einander trafen oft in ihrem Wirken zusammen Weise, der Gatte der Sängerin Christiane Zeis, Wohlbrück und Barnschein zusammen.

Friedrich Weise, Bassist, erscheint als Ferdinand in den „Drillingen", Rochus Pumpernickel, Pachter im Rehbock und Heinrich im „Zinngießer". Er übernimmt aber auch den Tyroler Wastel. Das ihm angewiesene Feld war später die Darstellung der Naturburschen und Dümmlinge.

Gust. Friedr. Wohlbrück*), der Sohn des als Regisseur der Leipziger Bühne verstorbenen Wohlbrück, war aus Barth in Pommern, versuchte sich zuerst 1812 auf den Bretern, entschied

*) Heinrichs Almanach 1850. S. 75.

sich frühe für Character-Darstellung, fand beim Huray'schen Theater Aufnahme, heirathete in Danzig die Tochter des sich für das Schauspielwesen interessirenden Rendanten v. Bentzmann und knüpfte eine freundliche Verbindnng mit Aug. Lewald, als er sich von Danzig nach Bremen begab. Sein scharfes Sprachorgan wies ihn schon auf bestimmte Rollen hin, die er mit vorzugsweisem Beifall spielte, den Franz Moor, Wurm, Riccaut, Daniel in Vogels „Majorat". In Danzig erregte er 1815 Enthusiasmus in den zeitgemäßen Stücken, wenn er als Napoleon die Hände über die Brust kreuzte und als „Noch Jemand der neue Robinson" rauschendes Lachen hervorrief. Zehn Jahre war er beim Theater in Petersburg angestellt. Von hier kehrte er 1839 nach Königsberg zurück, wo er unter Hübschens Directorat drei Jahre die Regie führte und jetzt ausgezeichnet den Koke in Ziegler's „Parteienwuth" und den Barth im „zerbrochenen Krug" spielte. Er wollte Hübschens Nachfolger werden, allein Tietz wurde vom Comité begünstigt und Wohlbrück mußte weichen. Er ging nach Weimar und sechs Jahre trat er hier in vielen Rollen auf, die vor ihm La Roche gegeben hatte. Er starb 1847 im Alter von 54 Jahren.

Ferd. Barnschein bewährte sich während der Zeit, als Hüray das erste Mal die Direction in Königsberg führte, als ein thätiges brauchbares Mitglied der Bühne, wo er charakteristische Väter gab. Seine wohllautend gebildete Sprache wirkten angenehm, während die Form und die Züge des Gesichtes seinem Auftreten keineswegs zur Empfehlung gereichten. Er gefiel sich in Declamation und seine Kraft wurde daher zu Tragödien und Ritterstücken mehr verwendet als es sonst bei Schauspielern seines Fachs der Fall ist. Er gab den Oldenholm im „Hamlet" und den Friedrich Reuß im „Otto von Wittelsbach". Als Hüray mit seiner Gesellschaft im März 1817 Königsberg verließ, trennte er sich von ihm und zeigte sich zuletzt in einer von ihm veranstalteten musikalisch-declamatorischen Unterhaltung.

Zwei selten schöne Jünglinge waren Carlsberg und Engst, jener Sänger, dieser Tänzer, zwei gewandte Schauspieler, die mit einem sanftem Schmelz die Fridolin-Rollen gaben. Aus Mangel an passenden Darstellern ist man oft gezwungen sie von Mädchen

spielen zu lassen. Carlsberg wirkte angenehm als Laertes, Karl VII., Florestan in der „Cunegunde“. Mit geringerem Glück wagte er sich an komische Partien; er sang den Monostatos, den Pedrillo in „Belmonte und Constanze“, den geckenhaften Saar in Müllners „Vertrauten“. Carlsberg wurde bei dem Theater in Berlin angestellt und hier fand er nach der Vorstellung von Hoffmann's „Undine“ in den Trümmern des im Feuer 1817 zusammenstürzenden Schauspielhauses seinen Tod. — Engst, der oft in Solotänzen mit seiner Schwester Amalia Engst Beifall erntete, gab den Cintio in der Zauberin Sidonia, den taubstummen Eloi in dem „Hund des Aubri“ und mit vorzüglichem Geschick den Fridolin. Als Tänzer war er 1822 in Riga angestellt und seit 1824 in Weimar.

Von Johann Hüray, dem jüngeren Sohn des Directors, der in jedem Schauspiel eine große Rolle spielte ohne im glücklichen Falle mehr als Erträgliches zu leisten, läßt sich nur sagen, daß er bei seiner Gestalt für das Fach der Liebhaber paßte. Doch hätte er nur der zweite oder dritte seyn müssen. Man schaute ihn mit Mitleid an, wenn er als Hamlet, als Wetter vom Strahl im „Käthchen von Heilbronn“ erschien und durch seine Aengstlichkeit jene Stimmung nährte. Freilich erinnerte man sich, daß Kotzebue einen Wiebe den Max Piccolomini spielen ließ, einen Schauspieler, der viel Aehnliches mit Hüray hatte. Als Musik-Director seit 1819 in Thätigkeit, war er bei geringen Gaben doch im Stande, nach dem Ausdruck eines Musikers, den „Freischütz“ und die „Preciosa“ herauszubringen.

Seine schöne Gattin, Luise Mollard, war dagegen der Stolz der Gesellschaft. Der Zauber, der in dem Blick ihres ruhig sprechenden Auges lag, übte eine unwiderstehliche Gewalt aus. Die Zauberin Sidonia schien für sie geschrieben zu seyn. Von den zwei Schwestern Mollard, die 1819 auf dem Comödienzettel gefunden werden, verschwindet die ältere bald, die jüngere ward eine Schülerin der Mad. Kramp; als diese noch 1814 in der „Galora“ auftrat, wurde sie zum ersten Mal in einer Hauptrolle und zwar als Galora beifällig aufgenommen. Wenn sie auch noch als Aschenbrödel, Zerlina und zuletzt in Königsberg als Preciosa gefiel, so hatte sie doch Recht, das Singspiel mit dem

Schauspiel zu vertauschen und hier wieder das Komische — in „Stille Wasser" spielte sie sonst die Antoinette — mit dem Ernsten. Nie haben „die Kreuzfahrer" so angesprochen, als seitdem sie die Emma von Falkenstein gab. Als die Kaiserin Cunegunde als Ophelia zeigte sie, was sie im klassisch Tragischen vermöge. Leidenschaftliche Charaktere, wie die Elvira in der „Schuld" übernahm sie nur, weil sie niemand sonst im Personal besser geben konnte. Seit 1817 trat sie als Mad. Hüray auf, aber auch noch jetzt (selbst in Zeiten unförmlicher Fülle mußte sie Bilder zarter Unschuld vorführen) machte sie durch ihre reizende Erscheinung wohlthätigen Eindruck, als Guido in Kotzebue's „Schutzgeist" als altes Weib in der „Zauberflöte." Mad. Hüray verließ nicht ihren Schwiegervater, als schon längst die Aussicht verschwunden war, daß er sich wieder erholen könnte. Sie spielte in Königsberg noch im Jahr 1823. — Nach getrennter Ehe begab sie sich nach Leipzig, wo eine Verwandte Dem. Mollard spielte. Mit Anerkennung gab sie hier lange jugendliche Mütter und Anstandsdamen. Gegenwärtig ist sie in Wien beim Theater an der Wien angestellt *).

*) Die weniger bedeutenden Mitglieder des Hürayschen Theaters sind: August Günther (später Director einer in Littauen spielenden Gesellschaft) und Frau in Danzig 1814, sie spielt das Röschen in der schönen Müllerin, er den Hamlet und Flodoardo. Meißner und Frau 1819, sie singt das Blondchen und er den Pedrillo. Aue giebt den Paul in der „Schweizerfamilie" 1811. Er und Tussaint verlassen Hüray und finden in Königsberg eine Anstellung. Toussaint erster Bassist 1814, Hesselschwert Tenorist 1821. Siemering, Gatte der Luise Zeis, singt im Chor. Brose und Frau, er spielt den Wurm, sie die Lady Milford, Jungfrau von Orleans 1816, Schirrmacher den Ubaldo 1811, Meyer, die falsche Catalani 1820, Mad. Lienau die Elisene im „Wald bei Hermannstadt" 1810, in Königsberg 1811 angestellt, Dem. Kark die Azelia in „Salomo's Urtheil 18'6, Dem. Grundmann Liebhaberinnen, Hoffmann, Vollbrecht und Gust. Hagemann geben Väterrollen. Letzterer ist Prologdichter, wahrscheinlich nicht mit dem 1760 gebornen Schauspieler und Dichter Gust. Hagemann eine Person. Lansch Väter und Intriguants. Mad. Lansch, Mad. Hoffmann, Mad. Carlsberg und Mad. Grundmann alte Frauen-Rollen. Die letztere richtete in Königsberg ein Kinder-Theater ein. Selke, Bennert, Cavallier, Feuchtinger Bediente. Gust. Selke, nachmaliger Balletmeister, führte schon als Knabe in Danzig und Königsberg Solotänze aus. Kurze Zeit gehörte zur Hürayschen Gesellschaft Theod. Döring, nachmaliger Hofschauspieler in Berlin, der nach dem Allg. Theaterlexicon mit ihr „die Städte Marienwerder, Bromberg, Graudenz, Elbing,

Gastspiele drängten sich in Danzig, bevor Hüray das Prinzipat erlangte. Wenn er ihnen auch als einer gefährlichen Macht sich entgegenstemmte, so mußte er doch zuletzt ihr Uebergewicht anerkennen. Sie dürfen jetzt nicht mehr in der Theatergeschichte als eine fremde Erscheinung nur berührt werden, sondern sie fordern genauere Berücksichtigung, da sie nur zu entschieden in den Organismus des Bühnenwesens eingreifen. In einem halben Jahr wurde damals schon das Danziger Theater von neun Sängern und Schauspielern mehr oder weniger verherrlicht. Immer mehr weicht die Virtuosität der Kunst. Als die Gesellschaft von ihren Zügen durch die kleineren Städte heimkehrt, um im August 1810 ihre Vorstellungen wieder zu eröffnen, wird zu einer einzigen Gastrolle des Komikers Unzelmann aus Berlin eingeladen. Der durchreisende Plümike, wahrscheinlich auch ein Berliner, wird dadurch bestimmt, das angekündigte Declamatorium weiter hinauszuschieben. Unzelmann bricht auf und begiebt sich nach Königsberg, weil der kgl. westphälische Kammersänger J. Fischer, in einem Cyclus klassischer Opern singen soll. Unmittelbar vor ihm hatte Blum aus Königsberg den Don Juan gegeben. Wer hätte ihn nach ihm gesehn, wer hätte bei dem seltenen Kunstgenuß Stücke sehn mögen, in denen Fischer nicht wirkte, das Theater noch besuchen nach der Abreise des Künstlers? Sogleich wird ein neuer gemeldet. Unzelmann ist wieder da und dehnt seinen Aufenthalt über einen Monat aus. Während dessen tritt Büttner aus Königsberg auf. An einem Abend läßt sich im Zwischenakt ein Flötenbläser hören. Einige Schauspieler *) empfehlen sich vor ihrer Anstellung durch ein Paar Rollen. Als schnell wieder verschwindende Gäste erschienen dann Herr und Mad. Brand (Brandt) vom Rigaer Theater, sie giebt in den „Hagestolzen" die Mademoiselle Reinhold, die Oberförsterin und er den Riccaut,

Thorn" u. s. w. durchzog. C. Hiller war Souffleur. Schiller und Siemering, ein Schwager der jüngern Sängerin, Theatermaler; letzterer, der in Königsberg die Decorationen zu den Opern „Freischütz", „Oberon", „Robert", „Feensee" gemalt, starb als Zeichnenlehrer hieselbst 1854. Vor seiner Berufung hatte der Lehrer an der Kunstschule, Huhn für Hüray die Decoration eines Saals zur „Aschenbrödel" geliefert.

Von Ad. Schröder, Genée und Beyer später!

*) Mad. Lienau, Gaßmann und Schirrmacher.

den Amtmann Zeck. Von den vorher Genannten ist bereits oder es wird noch von ihnen gehandelt werden, nur von Brand soll hier Einiges bemerkt werden. Der Hamburger Ludwig Brand, dessen eigentlicher Name Prüske war, hatte auf allen Bühnen Deutschlands und Rußlands und nicht ohne Glück gespielt, als er in den dreißiger Jahren sich dem Personal des Königsberger Theaters anschloß. Damals hatte der sonst geschätzte Charakterspieler schon seinen Ruhm dahin. Als Rath Brand im Räuschchen, als Polonius, den er in Weimar unter Goethe einstudirt haben sollte, und vornämlich als Riccaut erntete er alt verdienten Beifall, während man ihm sonst den Mißmuth anzumerken glaubte, mit dem ihn die neuere dramatische Literatur erfüllte. Seine Entlassung erfolgte bald. Von jeher ein leidenschaftlicher Jäger verstand er sich auf die Hunde-Dressur und es wurde ihm daher leicht einen Dragon zu erziehn. Wie früher Karsten zog er zuletzt, bereits 60 Jahre alt, von Bühne zu Bühne, um hier im Spiel mit Zeichen entsetzlicher Angst, vom Hunde verfolgt, den Thierbändiger zu verläugnen. Macaire und Dragon hatten in Riga, Reval, Königsberg, Berlin und andern Orten wiederholt Bewunderung erregt, als sie 1835 gen Lübeck zogen. Lange nicht zum Gastspiel zugelassen, begab sich das Künstlerpaar auf die Jagd. Brand, vom Schlage gerührt, starb plötzlich und lag eine Allen unbekannte Leiche eine Nacht auf freiem Felde, nur bewacht und betrauert von seinem treuen Gefährten *).

Wie früher spielt 1811 eine polnische Truppe einige Abende. Sie bietet nichts Nationelles in Comödien, Singspielen und Opern, nämlich den „Diener zweier Herrn", „Zwei Worte", „Das Geheimniß", „Aline", „Sargines" Die Familie Kobler aus Wien, das erste Mal 1818, veranstaltet Ballete, in denen der junge Selke, Sohn eines Schauspielers in Danzig und Schüler von Heimburg als fertiger Tänzer mitwirkt. Zehn Jahre nach dem ersten Auftreten Unzelmann's und Fischer's in

*) Man las in einem Tagesblatt: „Die seltene Treue und Anhänglichkeit des Pudels an den Todten gewährte einen rührenden Anblick; unter lautem Winseln bedeckte derselbe die Leiche mit seinem Körper und leckte unaufhörlich das kalte blasse Gesicht des Entseelten, als wolle er ihn dadurch in das Leben rufen."

Danzig erscheint 1818 zum ersten Mal L. Devrient — eine Zeitlang waren alle drei zusammen Mitglieder des k. Hoftheaters in Berlin.

Im Jan. 1819 tritt Wurm in Rollen von Unzelmann und Devrient auf, vornämlich aber in den ihm mehr passenden Chargen *).

Einzelnes aus der Hürayschen Periode verdient noch angeführt zu werden. Nach der Besitznahme Danzigs kaufte der König das Schauspielhaus, da es 1814 subhastirt war, um dem Publikum die Möglichkeit des Schauspiels zu erhalten **). Wie man das Begehren nach neuen Stücken auch zu befriedigen sucht, wird doch auch manches alte hervorgesucht. „Der Doppelpapa" wird in Hagemann's Bearbeitung 1811 mehrmals gegeben ***); das Melodrama „Ariadne auf Naxos", als Mad. Ritzler 1815 sie spielte, einmal auffallender Weise „mit neuer Musik von Haydn" endlich auch Hillers „Jagd" †). Unter den Declamationen ist der Vortrag von Schiller's „Glocke" anzumerken,

*) Um der Vollständigkeit willen ist folgendes noch zu bemerken. In Danzig singt die Gattin des Musik-Directors Mainzer die Pamina und Aline, der Bassist Wagner, Schwiegervater von La Roche, tritt mehrmals auf. Angely als Gast sucht das Andenken Unzelmanns zu erneuern. Als tragische Künstlerinnen zeigen sich Dem. Runge vom Kasseler Hoftheater und Dem. Wilhelmine Jülich vom Dresdner Hoftheater 1814, die eine als Maria Stuart, Elisene im „Wald bei Hermannstadt", die andre als „Ariadne auf Naxos", „Johanna von Montfaucon" und „deutsche Hausfrau" von Kotzebue. Letztere auch Sängerin singt in Königsberg die Königin der Nacht. An beiden Orten spielt auch Dem. Jülich, ebenso der k. russische Hofschauspieler Pucci. In einer Opera buffa: „der gefoppte Schuhmacher" giebt er etwas der Galerie zum Besten, denn es heißt in der Anzeige: „ihn hungert, er deckt den Tisch, wird aber bald zwei Gespenster am selbigen sitzend gewahr, welche ihn einladen mitzuessen. Er entschließt sich. Der Bauch fängt ihm sehr zu schwellen an" u. s. w.

*) Bei der Subhastation, wie das Allg. Theater-Lexicon mittheilt, verloren die Actionnaire Alles und selbst die eingetragenen Gläubiger erhielten nur etwa die Hälfte ihres Vorschusses zurück. Seitdem zahlen die Directoren einem Comité für jede Vorstellung 10 Thlr.

***) Die neuste Bearbeitung ist von F. Tietz.

†) In Königsberg zuletzt 1817, in Danzig unter der Schröderschen Direction noch 1823.

in Königsberg 1816 auf der Bühne vom Meister (Ludewig) vier Gesellen und vier Mädchen gehalten *).

Das Schauspielhaus in Danzig wird, wie vorher beim Napoleonsfeste, 1815 zur Jahresfeier des Einzugs der Alliirten in Paris und bei anderen patriotischen Festen mit Wachskerzen erleuchtet. Zum Besten derjenigen, die durch die 1816 erfolgte Explosion des Pulverthurms unglücklich geworden, wird, wie dies auch in Königsberg geschieht, eine Vorstellung gegeben. Das am nächsten Abend aufzuführende Stück wird fernerhin nicht mehr im Zwischenakt durch einen Schauspieler bekannt gemacht, sondern seit 1815 durch vier Tafeln im Schauspielhause „nach dem Beispiel der bedeutendsten Bühnen Deutschlands.“

Im Aug. 1819 nahm in Danzig die conzessionirte Köhlersche Schauspielergesellschaft vom Theater Besitz. Sechs unter den Spielenden hießen Köhler. Sie geben Opern, wie den „Tyroler Wastel“, Trauerspiele wie „Kabale und Liebe“ und „die Ahnfrau“, gewöhnlich aber Stücke von Kotzebue, meistens Lustspiele. Sie stellen auch lebende Bilder: „Judith und Holophernes bei bengalischer Feuerbeleuchtung“, „Kotzebue's Ermordung als plastisch-mimische Darstellung in neun Bildern“, „die Hasenjagd oder die sieben dummen Schwaben, als Hogarthsche Caricatur“ (sic). Im Trauerspiel tritt Mad. Scharpff, im Lustspiel Jost auf, beide aus Königsberg, neben anderen Gästen**). Bei der Kleinheit des Personals wird der alte Flögel veranlaßt, bisweilen noch eine Rolle zu übernehmen. — Die Leistungen waren wohl von der Art, daß man wohl daran that „Maria Stuart“ in Form einer Travestie zu geben, daß man schon im ersten Monat die Preise herabsetzen mußte, denn ungeachtet der Anpreisung der Kotzebueschen „Octavia“ mogte man sich wenig von dieser und anderen Darstellungen versprechen, die sich großartig ausnehmen

*) Die Eintheilung in Rollen war nicht, wie auf dem Zettel steht, von Goethe angegeben, sondern vom Baron v. Racknitz, der auf der Dresdner Bühne die Darstellung bestimmte. Schiller war damit nicht einverstanden und wollte, daß das Gedicht lieber mehrstimmig gesungen würde.

**) Aus Riga kommen Räder und Frau, Pivko, letzterer spielt auch in Königsberg.

sollten. Am 23. Januar 1820 verabschiedete sich die Gesellschaft *).

Einzelne Zurückgebliebene, wie das nicht selten war, gaben noch wenige Vorstellungen als hohlen Nachruf eines zu Grabe getragenen Unternehmens.

Adolph Schröder im Oct. 1820 meldet, daß er mit seiner Gesellschaft aus Stettin erschienen sey. Schon durch seine Person weckt er für sie ein günstiges Vorurtheil, da er während Hürays erster Direction in Königsberg sich als Schauspieler durch ein sicheres, wohl überdachtes Spiel und sich auch damals schon den Danzigern durch seine Hauptrolle, den Oberförster, empfohlen hatte.

Derselbe, 1776 in Halberstadt geboren, wurde für den Handel bestimmt, fühlte aber in sich den Beruf zum Künstler und erwählte 1795 das Bühnenleben, das ihn in der Welt weit umherführte. Er spielte in Sachsen, in Böhmen und war mehrere Jahre in Warschau angestellt bis zur Auflösung der neuostpreußischen Regierung. Nachdem er in mehreren Hauptstädten Gastrollen gegeben, zuerst in Wien, wurde er in Nürnberg mit der Regie 1812 betraut. Zwischen den Jahren 1814—1816 leitete er die Administration des Theaters in Stettin. Schröder trat zuerst in einem Lustspiel von Kotzebue auf und nur in Stücken von ihm, von Iffland, Brezner und von F. L. Schröder nahm er eine ehrenwerthe Stelle ein. Seine kräftige Gestalt von nicht leichter Beweglichkeit, sein wenig sonores Organ, da er immer wie mit vollem Munde sprach, paßte nur für einen engen Kreis von Rollen. Durch den Ausdruck des treuherzig Gemüthlichen, des unerschütterlich Kernbraven, des soldatisch Ungezwungenen konnte er bald weich bald polternd eben so rühren, als anziehn. In Schröders „Portrait der Mutter" war der von ihm darzustellende Charakter schon durch den Namen Wacker bestimmt,

*) Drei der Spielenden hießen Preuschhof, Dem. Wangenheim, Dem. Polz, Dem. Holm, die beiden letzten erhalten ein Benefiz, wie unter den Herrn Silber. Die anderen sind Klemm, Kühnhoff, Reichelt, Frdr. Biebert, der in dem in Riga erschienenen „Almanach für 1828" eine Geschichte des Theaters zu Riga von 1760—1827 gab.

in Ifflands „Dienstpflicht" gab er den Dallner, in den „Jägern" den Oberförster, im „Räuschchen" den Busch. In den beiden letzten Stücken mag niemand so oft als er gewirkt haben. Es gelang ihm aber auch ein Otto von Wittelsbach und Odoardo. Als Hüray das erste Mal die Direction in Königsberg zu übernehmen sich entschloß, lud er Schrödern zu sich ein, der als Oberförster in Danzig und in Königsberg gefiel. Er folgte ihm nicht zurück nach Danzig, sondern unternahm eine Gastreise nach Deutschland und unter der Bezeichnung „früher Regisseur des Theaters in Stettin" spielte er in Leipzig und anderen Orten. Im J. 1818 wurde ihm die Direction des Theaters in Stettin angetragen*), das zugleich von Zeit zu Zeit Vorstellungen in Frankfurt a. d. O. gab. Schröder bildete eine neue Gesellschaft und nahm den ehemaligen Director des Danziger Theaters Jean Bachmann in dieselbe auf, um sich nicht mehr von ihm, so lange er lebte, zu trennen. In Danzig zog er zu sich von der Hüray'schen Truppe Hüray d. j. und seine Gattin, von der Döbbelinschen Truppe Schultze und Laddey, von denen der eine für das Fach der Alten, der andere für das der Liebhaber von ihm passend befunden wurde. Schröder versammelte eine nicht geringe Zahl beachtungswerther Talente und sein Theater, wie er es selbst erklärte, „konnte sich den besten Provinzial-Theatern an die Seite stellen." Bei den Kräften, die er besaß, machte man Anforderungen, die er als übertrieben und ungerecht „in einem ersten und letzten Wort zurückzuweisen" für nöthig erachtete. „Ich kann nur, sagt er, wahrheitsgemäß das Zeugniß geben, daß ich nicht Mühe, nicht bedeutende Kosten scheue", daß daher der beständige und oft unbegründete Tadel entmuthige und daß in Betreff des Repertoirs nicht lauter klassische Stücke gegeben werden können, weil bei einem Theater, das ein Privatunternehmen ist, auf eine allseitige Betheiligung an demselben von Seiten der Zuschauer gesehn werden müsse." Ungeachtet dieser Eröffnung ist das Schrödersche Repertoir im Vergleich mit anderen ein gewähltes zu nennen und die Rezensenten in Danzig, wo er 1820 Besitz vom Musentempel nahm, hätten ihm billiger begegnen sollen**).

*) Er sollte damals als Regisseur eine Stelle in Königsberg finden.

**) In dem in Danzig erschienenen belletristischen Blatt: „Der Aehrenleser".

Die Beurtheilungen von Elbing, Marienwerder und Danzig vom J. 1821, 1822 und 1823 stimmen daher nicht überein. In Elbing schrieb sie Achenwall mit der Chiffre ll, in Danzig der pseudonyme La Roche*) und D (etwa Dörne-Zernecke?). Die deutsche Biederkeit, die Schröder auf der Bühne zur Schau trug, verläugnete er nicht im Leben. Als bei einem Brande in Elbing seine Schauspieler beim Retten eine dankenswerthe Thätigkeit entwickelten, so mogte er nicht zurückstehn und gab eine zahlreich besuchte Vorstellung „die Jäger" zum Besten der Abgebrannten. Von neuen Stücken wurden 1820 und 1821 dargestellt: „Donna Diana", „die Waise und der Mörder" und „das letzte Mittel" ein Lustspiel von der Weißenthurn, das sich als nicht weniger wirksam bewährte, als unter ihren Trauerspielen „der Wald bei Hermannstadt." Wie zu Hürays Zeit folgte auch jetzt der an ihn ergangenen Einladung L. Devrient, der an 21 Abenden eine Reihe unvergleichlicher Darstellungen vorführte und seine Anwesenheit diesmal den Königsbergern mißgönnte. Nachdem Schröder während vier Monate verschiedene Städte Westpreußens mit seiner Gesellschaft besucht hatte, ließ er von v. Houwald „das Bild", „die Heimkehr" und den „Leuchthurm", von Müllner den „Wahn" und von Grillparzer „Sappho", von Bärmann „die Frauen von Elbing", die Opern „Johann von Paris" und „Sargines" aufführen. Neben „Julius von Tarent", wurde von älteren Trauerspielen „Emilia Galotti" (am 9. April 1822) gegeben und zwar „zur fünfzigjährigen Jubilarfeier der Vorstellung"**), in welchem Jahre Kopenhagen den vor 100 Jahren gedichteten, „den politiske Kandestøber" mit festlichem Jubel auf dem königlichen Theater begrüßte***). Schröder, der Eßlairn seinen vieljährigen Freund nannte — wahrscheinlich

*) Müllner nahm von ihm Kenntniß, um seine Stimme gegen einige Aussprüche zu erheben

**) Die Gesellschaft des alten Franz Schuch, wie früher bemerkt ist, führte sie in Danzig 1772 auf und blieb nicht hinter Berlin und Hamburg zurück.

***) Oehlenschlägers Uebersetzung erschien 1822. Durch Treitschke war für Deutschland längst Holbergs Lustspiel als „Zinngießer" in eine Posse umgewandelt, in der Hermann Breme durch einen Gesang nach der Melodie des Dessauer Marsches zum Akt des Aufhängens sich vorbereitet.

war er auf seinen Gastreisen mit ihm bekannt geworden — bestimmte ihn nach Danzig zu kommen. Eßlair entrollte bis zum Mai 1822 seine Glanzrollen. Eine Zeitlang vor seiner Herüberkunft nach Königsberg trat er mit dem Goßlerschen Ehepaar, das von dort gekommen war, abwechselnd auf, so daß Trauerspiele und Opern die Tagesordnung bildeten. Schröder verläßt darauf Danzig und hält sich länger fern, da er seine Kunstreisen bis Thorn ausdehnt. Lemm, dem es in Königsberg nicht gelungen war, einen Enthusiasmus zu entzünden, wie er durch Eßlair erregt war, giebt während des ganzen Novembers in Danzig Gastrollen *). — In diese Zeit fiel die mit der reinsten Freude dankbar begangene Feier

Das Silberfest des Preußenglücks;
Und was die Zukunft bergen mag,
Ein Denkmal bleibt uns dieser Tag:
Braust sturmbewegt die Zeit herbei,
Ein Fels im Sturm ist Preußentreu.

Am 16. Nov. 1822 wurde Engels „dankbarer Sohn" dargestellt (nicht Schröder, sondern Buchholz gab den Rode), eingeleitet mit einem von Zernecke verfaßten und von Moller vorgetragenen Prolog, in dem es hieß:

Louisens Geist schaut auch auf uns herab
Und zu Ihr bringt des Preußenvolkes Flehn
Für Seines Königs Heil und Wohlergehn **).

Schröder strebt sich mühsam durchzuwinden, indem er viel umher reist und durch das Zuziehn von Gastspielern den Vorstellungen anlockenden Reiz zu geben sucht, allein die Länge trägt die Last und die Last der Schulden trägt nicht mehr das gebrech-

*) Als Gäste erschienen Mad. George, die 1821 Mozarts Elvira sang und sich als Flötistin hören ließ, Titus und Frau, die 1822 Ballete anordneten.

**) In Königsberg wurde eine Vorfeier des Tages im Theater gehalten und nach einem Festspiel „des Tages Opferweihe" von F. v. Wichert die Oper: „Titus" gegeben.

liche Theatergerüst. Im Sommer bleiben auf ihm die höchsten Notabilitäten der Kunst unbeachtet. Selbst eine Sophie Schröder, vom k. k. Hoftheater in Wien kommend, wirkte 1824 durch ihr Bravourspiel nicht, wie es sich erwarten ließ, und die dritte Vorstellung mußte vertagt werden, weil die Schönheit der Natur die Leute dem Musendienst entfremdet hatte *).

Schröder versprach sich neues Heil für das Theater in Preußen, wenn die frühere Einrichtung, wie sie vor Steinbergs und Bachmanns Zeit bis 1802 bestanden, wieder erneuert würde und er bewarb sich nach dem Fall seines Freundes Hüray um ein ost- und westpreußisches Theater-Privilegium. Er erreichte dieses aber nicht seinen Zweck. Die „Ost- und westpreußische Theater-Direction" machte die betrübende Erfahrung, daß man in Danzig und Königsberg das Vergnügen der szenischen Kunst entbehren lernte und am wenigsten im Sommer aufzusuchen geneigt war, was man in den Wintermonaten verlangt hatte. Schon im Anfange des Mais wird geklagt, daß das Abonnement „nur sehr geringe Theilnahme gefunden" und erklärt, es solle „nur zweimal in der Woche gespielt werden, bei schlechtem Wetter am Sonntage." In Königsberg gefallen die Darstellungen der berühmten Sophie Schröder, aber zwischen ihnen lohnt es nicht im Juli die Hallen zu eröffnen und mit ihnen werden sie bis zum October geschlossen, nachdem mehrmals „zum letzten Mal" gespielt und sogar ein Epilog von v. Wichert zweimal gesprochen ist. Auch von der Zeit der Wiedereröffnung des Theaters verspricht sich der Director nicht viel, da er ein neues Stück mit der Bemerkung ankündigt, daß es in Berlin, Dresden und Leipzig mit vielem Beifall aufgenommen sey. Dergleichen Mittheilungen überläßt man in guten Zeiten der Feder des Rezensenten. Nach mühseligen Verhältnissen bringen wieder eine heitere Stimmung 1825 zuwege „die Wiener in Berlin" und „die Ochsen-Menuett". Schröder vergißt Danzig ganz und erst als eine Commission, zu der der Stadtrath Zernecke gehört, das Unternehmen daselbst sicher stellt, zieht er im October 1825 in das im Zuschauerraum passender eingerichtete, länger als ein Jahr geschlos-

*) Der bekannte 1826 in Königsberg dirigirende W. Kunst, eine Zeitlang ihr Gatte, war Mitglied des Schröderschen Theaters in Stettin gewesen.

sene, Theater ein. Es gelingt ihm möglichst und im October des folgenden Jahres ist er wieder in Danzig und dehnt seinen Aufenthalt bis zum Mai 1827 aus. Die letzte Vorstellung ist aber die letzte in Schröders Directorat. Die Gesellschaft zerstreut sich. Unstät irrt Schröder umher und spielt in Deutschland die alten Rollen ab. Zwischen 1830 und 1834 ist er wieder in Königsberg und leistet der aus drei Mitbürgern bestehenden „Theater-Verwaltung" Dienste als technischer Beirath. Als diese einem neuen Director weicht, so begiebt sich Schröder von Neuem auf Kunstreisen und wird zum zweiten Mal Regisseur des Theaters in Nürnberg. Seit 1844 wieder in Preußen, giebt er überall, wo er eine Bühne vorfindet den Oberförster und den Kaufmann Busch und feiert sein Kunstjubiläum hier und in Danzig durch eine Benefiz-Vorstellung, in der er im März 1845 mit der Hauptrolle in „dem alten gediegenen Stück: das Portrait der Mutter" vom Theater-Publikum Abschied nimmt. Der ehrenwerthe Greis lebt nun bei einem seiner Söhne, die im Militärdienste stehn. Weder sie noch seine Gattin, die ihm in Königsberg starb, haben die Bühne betreten.

Der conservative Geist, der den älteren Truppen mehr zur Empfehlung als zum Nachtheil gereichte, ließ auch die Künstlergemeinde Schröders als ein Ganzes erscheinen.

Musik-Director war Edmund v. Weber, der in Danzig zuerst den „Freischütz" seines Bruders dirigirte und ungeachtet mangelhafter Kräfte mit jeder Wiederholung das Tonwerk unverbrüchlicher in die Gunst des Publikums zu setzen verstand. Das Orchester, diesen Lobspruch ertheilte man ihm unter vielen, „schien durchaus nicht das alte zu seyn" *).

Joh. Friedr. Genée, aus Königsberg, studirte 1812 daselbst Theologie. Von edler Gestalt mit einer schönen Baßstimme faßte er den Entschluß, Opernsänger zu werden und begleitete Schrödern von Stettin, wo er zuerst auftrat, nach Danzig. Er

*) Im „Aehrenleser" 1822 Nr. 28. eine Rezension mit „Guido" unterzeichnet. Spätere Musik-Directoren in Danzig sind Braun und Heinrich Marschner, der als kgl. sächsischer Kapellmeister mit seiner Gattin Mariane, gebornen Wohlbrück, die die Königin der Nacht, Jessonda, Desdemona sang, in Danzig 1826 kurze Zeit eine Anstellung annahm.

ward als Osmin und Axur gerühmt und die Stärke seiner Stimme hervorgehoben, die selbst den Sieg über die Pauken errang. Als Caspar trug er vorzüglich das Trinklied vor. Man tadelte damals, daß er als Schauspieler noch zu wenig geübt, durch zu grelle Bewegungen dem Vorwurf der Steifheit begegnen wollte. Aber auch als solcher bildet er sich überraschend schnell aus, wie sich dies in den komischen Opern und Singspielen zeigte, wo er als Apotheker Stößel und als Zinngießer Bremer keinem Tadel Raum gab, und in v. Holtei's „altem Feldherrn", als Schiffskapitain Brander die lebhafteste Theilnahme hervorrief. Schröder trat ihm ohne Schaden manche seiner Rollen ab und ließ ihn auch in Tragödien spielen, neben dem Sarastro und Jacob in Aegypten den Paulet, Gloster und einen Chorführer in der „Braut von Messina." Als das Goßlersche Sängerpaar zu Schröder tritt — er giebt den Osmin und sie die Constanze, er den Casper und sie die Agathe — sehn Genée und die erste Sängerin ihre Stellung gefährdet und ihren Abschiedsbrief unterschrieben. Genée geht 1823 nach Berlin. Hier ist er lange Regisseur des Königsstädter Theaters. Er kehrt nach Danzig zurück, um nach Laddey die Direction zu übernehmen.

Rohloff ist Tenorist und steht ungefähr auf gleicher Höhe als Clemens Hüray, bei welchem letztern aber mehr Natur ist, was hier die Kunst — oft bemerkt man ein widerliches Drücken der Töne — ersetzen soll. Er glaubt sich besonders in Webers Opern hervorzuthun, wie im „Freischütz", so nachher in „Euryanthe". Vor ihm 1821 sang Adam den Tamino, Sargines den Sohn, der mit seiner Gattin, die als Pamina, Myrrha auftrat, sich im Publikum manchen Gönner erwarb.

Mad. Rohloff gab als erste tragische Schauspielerin die Medea und das leidenschaftlich Erregte gelang ihr wohl besser als das Gefühlvolle, da ihr unglückliches oder durch eine falsche Manier verdorbenes Organ in allen Versen, die sie sprach, nur hören ließ:

Welche Töne,
Wie zerreißen sie mein Ohr!

Was hilft es, sagte Kotzebue von einer anderen Schauspielerin, wenn eine Sonate uns noch so schön vorgetragen wird, aber auf

einer verstimmten Clarinette? Sie spielte sonst mit großer Sicherheit und wußte eine edle Würde zur Schau zu tragen, besonders als Sappho. Ihre Darstellungen, wohl durchdacht und geübt, litten manchmal an einer unangenehmen Ueberladenheit.

Dem. Weinland aus Berlin, die spätere Directrice Ladden, liebreizender als je eine erste Liebhaberin, war es, die den Beifall jedes Stücks entschieden hätte, selbst wenn sie auch nicht gespielt. Aber sie ist auch als Künstlerin beachtungswerth und, obwohl sie im Lustspiel durch ein schalkhaft heiteres Benehmen entzückt, so erringt sie auch in Trauerspielen einen entschiedenen Erfolg ohne scheinbare Anstrengung und sie wird nicht allein als Jessica und Eboli, sondern auch als Cordelia und Beatrice, als Maria Stuart, Johanna von Orleans und Amalie in den „Räubern" gerühmt. Gern sah man sie in männlicher Tracht als Cäsario, Fridolin und Leonhard im „Bilde". Sie tanzt mit einer Dem. Birkholz und versteht selbst Tänze anzuordnen und die daraus sich herschreibende „Attitüdensucht" contrastirte mit ihrem sonst einfach ungesuchten Spiel. Von einer solchen Zauberin in erster jungfräulicher Blüte mußte Mad. Hüray geb. Mollard überstralt werden und bald verschwinden, wenn jener auch ein Theil der ruhigen Klarheit zu wünschen gewesen wäre, durch die sie so wohlthuend wirkte. Eben so wenig konnte sich gegen sie Mad. Luise Dreves behaupten, die Anfangs die Luise in „Kabale und Liebe", die Porzia und Donna Diana darstellte.

Bernhard Neustädt, der 1820 in Königsberg unter Hüray durch eine Reihe von Gastspielen reichlichen Beifall eingeerntet, trat als Heldenspieler in die Schrödersche Gesellschaft und gab den Leicester, Dünois und Wallenstein, aber auch den königlichen Antonio und Edgar, und nicht ohne Geschick den Perin.

Carl Moller vom Magdeburger Theater, hier wirkte er zusammen mit Buchholz und Deny, trat in seine Stelle. Der Wirkung einer edlen imposanten Gestalt, einer ausdrucksvollen Declamation thaten die nicht zureichenden Stimmmittel Eintrag und der denkende Künstler mußte in späteren Jahren nur allzu sichtbar daran denken, mit ihnen in fünfaktigen Tragödien gehörig

hauszuhalten. Daher zog er sich wohl bei den Gastrollen Eßlairs in Danzig von der Bühne zurück, um nicht mit ihm, dem eine Talma-Stimme zu Gebot stand, in Vergleich zu treten. Daher gewöhnte er sich wohl das Verschlucken der Endsylben an, da ein Ausstoßen der Töne das Mittel war, sie als stark erscheinen zu lassen. Die Entwicklung der Schillerschen Helden-Charaktere galt ihm stets für den erhebendsten Beruf. Als das Jugendfeuer verloschen war, verbreitete sich eine an Phlegma streifende Ruhe, eine Monotonie über seine Darstellungen, die in Königsberg besonders damals widerwärtig sich ausnahm als er während des ersten Gastspiels der Mad. Crelinger ihr zur Seite stand. Viele Jahre hindurch nahm Moller als Regisseur in Königsberg das undankbare Geschäft mit Liebe und Eifer wahr.

Heinrich Buchholtz war ein Schüler von Holbein gewesen und eine ursprünglich treffliche Aussprache rühmte die Schule. Bei manchen Vorzügen ist er mit Barnschein zu vergleichen. Er vernachläßigte sich leider! in einer Art, daß die stereotypen Bilder, die er vorführte, nur in so fern gefielen, als sich in allen das gutmüthige biedere Wesen des alten Buchholz aussprach, wenn gleich die Art, mit der er zuletzt stets die letzte Hälfte des Satzes in größter Eile abfertigte, die Gesetztheit vergessen ließ. Er gab die guten Väter vom Ifflandschen Gepräge im Anstand und Costüm der alten Zeit. Als Held that er sich etwas auf den König Philipp zu gut, der aber auch in Rollen selbst im Theramen, die nichts damit gemein haben, durchblickte. Buchholz feierte in Königsberg 1846 sein 25jähriges Künstler-Jubiläum — Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht" wurde gegeben — und starb als Emeritus, geachtet von allen Collegen und vielen andern Freunden.

Karl Jost, der in Riga 1818 Regisseur gewesen, erschien in Gestalt, Wesen, in der Chamäleonsgabe eines ausgezeichneten, für das Komische hauptsächlich glücklich begabten Talents, in einzelnen Rollen als ein anderer Ludw. Devrient. Als Lämmermeier, Schneider Fips, als Postmeister in dem nach dem Französischen von Lebrun geschriebenen Stück: „Ich irre mich nie", als Schnudrian in „Sorgen ohne Noth" (als letzterer ist er lithographirt), als Schloßvoigt Pedro auf dem Stelzfuß (der scheinbar

fehlende Fuß wurde hier, in der Hose verborgen, wirklich nicht gesehn), als Rummelpuff that sich der Darsteller origineller Karikaturen hervor. Aber er war auch an seiner Stelle, wenn er den Robert im „Fridolin", Posert, Marinelli, Wurm und Buttler darstellte. Eine Rolle, die sich bedeutend von den genannten unterscheidet und erst durch ihn bedeutend wurde, ist der Heraclamon in Collins „Mäon." Jost liebte den Wechsel und er war an vielen Theatern, aber überall nur kurze Zeit angestellt. In Danzig spielte er zusammen mit seiner ersten Gattin und auch mit der nachmaligen zweiten, mit der Königsbergerin Theophile Neumann, die ihre ersten schüchternen Versuche in der Oper machte, als jene in Opern und Trauerspielen die Hauptpartien beanspruchte, Camilla im „Bild" und Aennchen im „Freischütz"*).

Die Besetzung verschiedener Stücke unter verschiedenen Directionen ergiebt folgende Zusammenstellung.

Johanna von Orleans.

	Königsberg 10. Sept. 1811 Direction von Schütz.	Königsb. 16 Oct. 1816 Direct v. Hüray.	Danzig 28 Mai 1821. Direct. v. A Schröder.
Karl VIII.	Hr. Schütz.	Hr. Carlsberg.	Hr. Laddey.
Königin Isabeau .	Mad. Schwarz.	Mad Carlsberg.	Mad. Wacker.
Agnes Sorel . . .	Dem. Toskani.	Dem. Mollard.	„ Dreves.
Philipp d. Gute .	Hr. Weiß.	Hr. Lanz.	Hr. Bachmann.
Graf Dunois . . .	„ Blum.	„ Ludewig.	„ Neustädt.
Thibaut d'Arc . .	„ Fleischer.	„ Barnschein.	„ Schultze.
Johanna	Mad. Schütz.	Mad. Brose.	Dem. Weinland.

*) Außerdem wirkten als Sängerinnen und Sänger: Mad Slawik, Mad. Rosa Köhne, beide gaben die Königin der Nacht und Constanze in „Belmonte und Constanze" vor Mad. Goßler. Schwartz, Sohn des Anton Schwartz, gefiel mit seiner Gattin in Danzig mehr als in Königsberg. Er spielte den Belmonte, auch den Don Juan, sie den kleinen Matrosen. Hambuch den Ottavio, Baum den Gouverneur (Commandanten). Neben Laddey waren Liebhaber: Rennert, noch Anfänger, und Löffler, wahrscheinlich ein Verwandter des Directors, der eine Löffler zur Frau hatte, neben Dem. Weinland Liebhaberinnen: Mad. Göcking, Mad. Neustädt, Dem. Jeannette Bachmann, Dem. Richardt; Mütter: Mad. Herz, Mad. Baum, Mad. Wacker, sie gab die Hedwig in der „Banditenbraut" und die Lady Milford, ihr Gatte spielte und sang. Charakterrollen übernahmen Charles und Häser.

Braut von Messina *).

	Königsberg 27 April 1815. Direction von v. Kotzebue.	Danzig 27. Nov. 1821. Direction von A. Schröder.
Isabella	Mad. Krickeberg.	Mad. Rohloff.
Manuel	Hr. Büttner.	Hr. Rennert.
Cäsar	= Karschin.	= Laddey.
Beatrice	Mad. Feddersen.	Dem. Weinland.
Chorführer	Hr. Feddersen.	Hr. Genée.
	= Melchior.	= Buchholz.

Die Schuld.

	Königsberg 11. Jan. 1816 Direction von v. Kotzebue.	19. Dez. 1816. Direction von Hüray.	24. Nov 1818. Direction von Döbbelin.	Danzig 16 Oct. 1821. Direction von A. Schröder.
Hugo	Hr. Büttner.	Hr. Ludewig.	Hr. Brand.	Hr. Moller.
Elvire	Mad. Karschin.	Dem. Mollard.	Mad. Deny.	Mad. Rohloff.
Jerta	= Feddersen.	= Grundmann.	= Hartmann.	Dem. Weinland.
Don Valeros .	Hr. Feddersen	Hr. Schröder	Hr. Schultze.	Hr. Buchholz.
Otto	Dem. Krickeberg.	Dem. Engst.	Dem. Hartmann.	Dem Richardt.

Das Bild.

	Königsberg 10. April 1821. Direction von Hüray	Danzig 7. Oct. 1821. Direction von A. Schröder.
Marchese	Hr. Gosler.	Hr. Buchholz.
Camilla	Mad. Hüray d. j., geb. Mollard.	Mad. Jost.
Leonhard	Dem. Lanz.	Dem. Weinland.
v. Nord	Hr. Ludewig.	Hr. Rennert.
Julie	Mad. Gosler.	Mad. Göcking.
Spinarosa	Hr. Hüray d. j.	Hr. Laddey.
Castellan	= Lanz.	= Genée.

Freischütz.

	Königsberg 25. Febr. 1822 Direction von Hüray.	Danzig 31. März 1822. Direction von A. Schröder.
Ottokar	Hr. Beyer.	Hr. Adam.
Cuno	= Gosler.	= Bachmann.
Agathe	Mad. Gosler.	Mad. Adam.
Aennchen	Dem. Lanz.	Mad. Jost.
Caspar	Hr. La Roche.	Hr. Genée.
Max	= Hüray d. ä.	= Rohloff.
Samiel	= Ludewig.	= Rennert.

*) Vgl. vorhergehende Abtheilung gegen das Ende.

Das Theater in Danzig, das unter Schröder zwischen 1820 bis 1823 sich weit über das in Königsberg erhob, sank schmählich nach seinem Abschiede herab im Wechsel vielfacher Directionen, bis Laddey und nach ihm Genée mit dankbarer Anstrengung eine neue Ordnung der Dinge herstellte*).

Zum Theater in Königsberg zurückkehrend erfordert die Geschichte, um mit dem bestimmten Zeitpunkt abzuschließen, die Schilderung von drei Directionen und zugleich von verschiedenen Gastspielen.

Es war bezeichnend für den katholisirenden Romanticismus, daß Max v. Schenkendorf eine Todtenfeier zum Andenken an die verklärte Königin Luise am 1. Sept. 1810 in der katholischen Kirche in Königsberg veranstaltete. Das Verbot der öffentlichen Lustbarkeiten, wenn die Landestrauer auch nur etwas über eine Woche währte, beschleunigte den Tod des Directors Steinberg, da er gerade damals durch Gastspiele sich emporhelfen wollte. Der Komiker Unzelmann und der Kammersänger Fischer sollten zunächst kommen. Wie dies schon bei den Vorstellungen der tragischen Schauspielerin Bethmann 1809 der Fall gewesen, ward ein Abonnement eröffnet und ehe noch Unzelmann zu spielen angefangen, ward angezeigt, daß nach ihm „andere verdienstvolle Schauspieler auftreten" würden. Auf die Landestrauer folgt eine Stadttrauer, die sich aber weit über die Ringmauern erstreckte. Am 15. Juni 1811 verbreitet der große Speicherbrand Trauer und Schrecken. Das Theater bleibt für fünf Tage geschlossen und, wie damals das Gastspiel Unzelmanns, wird jetzt das der Hendel-Schütz behindert. Unter wenig versprechenden Aussichten wird die Theater-Administration von Fleischer

*) Für kurze Zeiträume nannten sich Directoren Hüray d. j., Döring, v. Zieten. Nach Schröders Direction fiel die Bühne nach dem Wortlaut der „Gesetze für das Theater, Danzig 1836" „der vollendetsten Verwahrlosung" anheim, so „daß jeder Künstler von Ehre nur Schaam darüber empfinden konnte, Mitglied gewesen zu seyn." Die Gesetze (von v. Zieten gegeben) lassen der Nachsicht nur zu viel Raum. Es heißt u. a. „sollte der Fall eintreten, daß ein Mitglied während der Vorstellung betrunken wäre, so verfällt es in die Strafe einer ganzen Monatsgage und im Wiederholungsfalle steht es der Direction frei (!) seinen Contrakt ohne alle Entschädigung aufzulösen."

und Weiß geleitet. Diejenigen, die im Verlöschen des alten Privilegiums eine glückliche neue Wendung begrüßten, sahen sich bald getäuscht. Das Königsberger Theaterblatt *) eröffnete ein Aufsatz, in dem in gehässiger Weise die früheren Verhältnisse des Theaters besprochen werden. Hier heißt es: „So wie vormals ein Stück Papier, Privilegium genannt, das ausschließliche Recht gab, aus Gerste und Hopfen Bier zu brauen, so gab ein Theaterprivilegium das Recht, das Reich der Kunst und des guten Geschmacks zu beherrschen. Frei liebende Geister stürzen den Despoten. Es lebe die Freiheit! ist die Losung. Zwei Consuln wurden gewählt. Römische Consuln gingen einig und stark zum Ziele, doch unsere Theater-Consuln waren stets uneinig."

Eine angenehme Episode war die Erscheinung der gefeierten Bethmann gewesen. Zu viele Episoden heben den Inhalt des Kunstwerkes auf, das zeigt sich jetzt nur zu sehr. Die Leistungen der Bethmann wurden gegen die der hiesigen Künstler abgewogen, ohne daß diese sich gekränkt fühlen konnten. Ein anderer Styl ist jetzt herrschend geworden. Nur der Fremde wird beurtheilt und belobt und an die Mitwirkenden gar nicht oder nur mitleidig gedacht, denn der Reiz des Genusses besteht nicht mehr im Ganzen, sondern im Einseitigen, Stückweisen. Obgleich Unzelmann sich im Komischen überbietet, ist Weiß neben ihm vergessen. Als wenn er das alt befreundete Publikum in Berlin vor sich hat, (ihm gehörte er, der vorher schon Mitglied der T. Döbbelinschen Gesellschaft gewesen, seit 1788 bleibend an) verkehrt er mit den Zuschauern und richtet seine Reden an sie **). Manchem ist es zu viel, daß er als Thomas im „Geheimniß" den Teufel, der sichtlich mit ihm seinen Spuck treibt und sich doch nicht schauen läßt, im Orchester und zwar in der Baßgeige verborgen wähnt. Er tritt bisweilen in den kleinsten Rollen auf, um zu zeigen, daß er auch aus ihnen etwas zu machen weiß, so als Gärtner in Kotzebue's „Verbanntem Amor", wobei es aber

*) Vom 1. Jan. 1815.

**) Ein Freund des Improvisirens wird er in Berlin selbst durch ein Strafgeld von 10 Thlr. nicht davon abgebracht und einst lebhaft beklatscht, kann er nicht umhin mit dem Wort zu danken: „Ihr Beifall ist mir mehr werth als zehn Thaler."

fraglich ist, ob er das Lustspiel verbessert, wenn er aus der angewiesenen bescheidenen Stellung wirkungsreich hervortritt. Ungeachtet seines mangelhaften Gesangs tritt er als Leporello, als Tapezier in der „Fanchon“ auf, als welcher er nach langen Jahren sein fünfzigjähriges Jubelfest feiert. Ehe Unzelmann in Königsberg spielt, tritt er in Danzig am 17. August 1810 auf. Bis in den October hinein vergnügt er das Königsberger Publikum, als Paul Werner, als der Oberförster gefällt er weniger als in chargirten Rollen, wie der des Thomas, des Majors in den „Zerstreuten“, des Balken in der „Schachmaschine“, des Bürgermeisters Staar und des lustigen Schusters. Ungefähr in denselben Stücken zeigt sich darauf Unzelmann in Danzig, wo er nun zweimal zum letzten Mal auftritt und dann noch „auf hohes und vieles Begehren“ zwei Abende spielt. Das Gastspiel in Danzig und Königsberg währte ein volles Vierteljahr.

Unzelmanns groteske Komik und der tief feierlich erschütternde Gesang Fischers *) war vergessen, als die berühmte Hendel-Schütz noch durch den Glanz ihrer sinkenden Größe Zuschauer in Masse ins Theater rief. Die „sehr interessante, genialische Frau“ wurde mit Hochachtung überall in Königsberg aufgenommen, selbst von Männern, die dem Theater fern standen und nun gern durch sie Grüße von literarischen Notabilitäten empfingen. Freunde der Kunst sahen es ihr nach, daß sie zu einer Unart das erste Beispiel gab, die bei den fremden Schauspielern zur herrschenden Sitte geworden, nämlich aus verwandtschaftlicher Rücksicht einen unbrauchbaren Anhang mit auf die Bühne zu führen und ihn das Gastrecht mitgenießen zu lassen. Ihr Begleiter war kein anderer als ihr Gatte, mit dem sie in den Hauptszenen erschien, so unmündig er sich auch gegen sie ausnahm.

Die Aufnahme, die das Ehepaar fand, war so zufrieden stellend, daß es zur Bethätigung des Dankes gegen ein so wohlmeinendes Publikum die Direction zu übernehmen sich bereit erklärte. Fleischer und Weiß gehörten zu den freudig Ueberraschten und waren fern, einen Einspruch zu erheben. Welche Erwartungen knüpften sich an diesen Entschluß! Man versprach sich bei der

*) Einen zweiten Cyclus von Gastrollen gab Fischer 1818.

Einsicht der Meisterin, bei ihrer Vertrautheit mit der Technik des Szenischen, bei der Bekanntschaft mit den Verhältnissen aller Bühnen den glücklichsten Umschwung, wodurch der vielköpfigen Administration ein Ende bereitet würde.

Johanna Henriette Schütz, die Tochter des Schauspielers Schüler, in Sachsen geboren, war schon als Kind beim Ballet der kgl. Hofbühne in Berlin angestellt. Der Prof. Engel behandelte sie mit großem Wohlwollen. Ihre Schönheit, Grazie und sprechende Mimik bestimmten ihn, sie für die höhere Bühne zu erziehn. Er unterrichtete sie in Sprachen und im Sprechen, in Declamation und Verskunst. Mit dem Sänger Eunicke (von 1788—1797) vermählt gab sie in blühender Jugend in Bonn die ersten Liebhaberinnen und entzückte als Gurli auf dem deutschen Theater in Amsterdam. Iffland nahm sie zur Freude des Publikums in seinen Künstlerkreis auf. Sie konnte der besonderen Huld der Königin sich rühmen und auf sie bauend, schloß sie sich den Bitten derjenigen an, die ihre Fürsprache in Anspruch nahmen für einen dramatischen Dichter, nämlich für Kotzebue, als derselbe nach Sibirien transportirt war. Als sie eines Tages um Audienz bat zur Erneuerung des Gesuchs, trat ihr die Königin mit einem Brief entgegen, der die Begnadigungs-Bothschaft enthielt. Wenn die Künstlerin auch nach 10 Jahren sich von Iffland und Berlin trennte, so verläugnete sie nicht ihren Meister in dem gehaltenen, überdachten Spiel, das nie der Einwirkung des begeisternden Augenblicks sich überließ, in dem Streben, das Epische zum Idyllischen zu verweichlichen, die Heldensprache zum feinen Conversationston herabzustimmen. Die Richtung, die Engels Mimik ihr gab, weiter zu verfolgen, fand sie eine unwiderstehliche Aufforderung als in Frankfurt a. M. der Maler Pforr, der deutsche Wouwerman genannt, ihr Kupferstiche mit den Attitüden der Lady Hamilton zeigte. Durch Gestalt, einnehmenden Gesichtsausdruck, sichere Beherrschung der Mienen und Bewegungen begünstigt hoffte sie, wenn sie eine solche Aufgabe an sich stellte, sie glänzend zu lösen. Ein zehnjähriges Studium widmete sie der mimischen Kunst, um noch Höheres als die Lady Hamilton zu leisten. Ihr künstlerischer Beruf war ihre Leidenschaft. Von Eunike getrennt mit dem Dr. med. Mayer ver-

einigt, machte sie einen Versuch sich zu tödten, denn sie sollte der Kunst entsagen und konnte es nicht, ohne auch dem Leben zu entsagen. Geschieden von zwei Männern verlor sie den dritten, den Dr. med. Hendel nach kurzem Zusammenleben und verband sich mit dem Prof. Schütz, um ihn zugleich mit der Bühne zu vermählen. In Halle, in dem Hause des dem Theater zugethanen Hofrath Schütz gern gesehn, machte sie Eindruck auf dessen Sohn, der gleichfalls Lehrer an der Universität war. Dieser hatte sich in der Schaar der Jenenser Studenten befunden, die 1803 in 32 Wagen sich nach Weimar begaben, um der ersten Vorstellung der „Braut von Messina" beizuwohnen, er war es, der im Theater das Lebehoch auf den Dichter ausbrachte, eine Aufmerksamkeit, die Schillern wohlthat *). Die Universität Halle ward aufgehoben, eine Zeitschrift „Teutona", die er herausgab, hatte keinen Fortgang und um so leichter wurde ihm der Entschluß, als liebender Schüler der gefeierten Gattin es mit der Bühne zu versuchen. Durch aller Herren Länder zog das Ehepaar und gab Gastrollen, zuletzt in Paris, und für den rauschenden Beifall, der ihr gezollt wurde, dankte auch er mit höflicher Verbeugung. Von Riga zunächst kam der Kunstbeflissene mit der Künstlerin nach Königsberg. Nach sieben Jahren kehrten sie nach Halle zurück, wo die Verbundenen sich trennten und die Heroin ihre Rolle ausgespielt zu haben erklärte. Längere Zeit hielt sie sich noch in Halle auf, wo sie bisweilen in Gesellschaften deklamirte und, wenn ein Dialog verlangt wurde, den alten Niemeyer sie freundlichst zu unterstützen bat, der seinen Part predigerhaft aus dem Schiller vortrug. Wenn sie jetzt auch mit ihrer pantomimischen Kunst zurückhielt, so interessirte sie sich noch fortan für sie, wie dies aus einem Brief an einen ihrer Bewunderer Ehrenfried Blochmann in Danzig hervorgeht. Mit Enthusiasmus entwirft sie eine Schilderung der Madonna von

*) „Die Studenten sind wohl noch diejenige Klasse des deutschen Publikums, von der man die meiste Empfänglichkeit für das Poetische zu erwarten hat. Durch die Verhältnisse der wirklichen Welt sind sie noch nicht abgestumpft. Das eigentliche Burschenleben ist ein immerwährendes Fest und eine festliche Stimmung ist eine Hauptbedingung des höhern Kunstgenusses." Schillers Briefwechsel mit Körner IV, 323.

A. Senff und berücksichtigt sie vornämlich in Form, Stellung und Draperie *). Als sie Königsberg besuchte, 41 oder 43 Jahre alt, noch jugendlich naive Rollen spielte, hatte sie bereits ihren Ruhm überlebt. Die Zeit war vorüber, da sie, so jugendlich auch noch immer ihre Bewegungen waren, durch ihre Erscheinung schon allein wirkte, da sie durch das Hersagen der Verse in monotonem weinerlichem Tonfall nicht ermüdete, da sie durch ein geschicktes Balanciren des Spiels fesselte, um durch Wahrnehmung des geeigneten Moments zum Salto mortale zu erschüttern und kalten Schauer einzujagen. Wie sie sich auch in jeder Rolle gleich blieb, so war die Einheit doch zu sehr erkünstelt, um die gesunde Farbe der Wahrheit anzunehmen. Der alte Scheffner, der sie als Merope sah und ihren mimischen Darstellungen beiwohnte, fürchtete, ihr Beispiel dürfte zu einer unglücklichen Nachahmung reizen, und wollte gefunden haben, „die Natur habe sie zur großen komischen Schauspielerin geboren werden lassen, sie habe sich aber zur tragischen erzogen.“ Ob man nicht lieber, bemerkt er fragend, „den malerischen Ausdruck der leiblichen und geistigen Menschengestalt der Malerei oder Sculptur überließe? In der fortschreitenden Darstellung **) scheint mir eine Art von Verführung zu liegen, deren man die Malerei und Sculptur beinahe gar nicht, die Tanzkunst aber desto öfter beschuldigt und die meines Erachtens vergeblich mit dem Vortheil, den sie der Schauspielkunst bringen soll, entschuldigt“ ***).

Da wo ein Lafontaine, ein la Motte Fouqué nach Verwehung dichterischer Träume ausruhten, war es ihr nicht beschieden, eine bleibende Stätte zu finden. Einiger Verbindungen wegen ward sie aus der Universitätsstadt verwiesen.

Sie begab sich nach verschiedenen Orten, endlich nach Cöslin, wo sie 1849 ihr Leben beschloß. Früher ist erzählt, wie in alter

*) Der Aehrenleser. Danzig 1822. S. 396. Blochmann besang sie in Sonetten als Galatea, Mater Dolorosa u. s. w. S. 401.

**) Sie stellte nämlich bisweilen dieselbe Figur in verschiedenen Gemüthszuständen und Stellungen dar, so die h. Magdalena als die weltliche, andächtige, büßende und sterbende.

***) Scheffner, Mein Leben S. 428. In ähnlicher Weise beurtheilte auch F. W. Schröder ihre Leistungen, als sie in Hamburg 1810 auftrat. Meyer II. I. S. 274.

Zeit mancher Schauspieler neben dem künstlerischen ein untergeordnetes ärztliches Studium betrieb. Auch sie wandte sich einem solchen zu, indem sie Müttern in schmerzlich verhängnißvollen Stunden Beistand leistete. Sie erreichte ein Alter von 77 Jahren und ihr Tod erregte um so weniger Theilnahme, als das unruhvolle Jahr selbst für die Feier von Goethes hundertjährigem Geburtstag wenig Sympatie zeigte. Schauspieler, die sich eben in Cöslin befanden, sangen an ihrer Gruft Bellinis Grabgesang und ein daselbst erscheinendes Zeitungsblatt gedachte in Ehren der einst hochgepriesenen Künstlerin *).

Von ihren zahlreichen Kindern, eine Thekla Schütz zeigte sich in Königsberg auf der Bühne, scheint sich keines dem Theater gewidmet zu haben.

Die Hendel-Schütz trat in Königsberg zuerst am 30. Mai 1811 auf, um in einem Rollencyclus Proben ihres vielseitigen Talentes zu geben, als Isabella und Maria, Phädra und Merope, Orsina und Medea **), Rosine im „Bauern und Juristen" Margarethe in den „Hagestolzen", als die Baronin inIfflands „Selbstbeherrschung" und die Baronin in der „Beichte". Bereitwilligst wirkte sie in Benefiz-Vorstellungen mit und nahm nicht Anstand, die Untersteuereinnehmerin in den „deutschen Kleinstädtern" und die Isabella im „Den Ranudo" zu machen. Sie sprach Prologe, einen bei der Vorstellung für die beim Speicherbrande Beschädigten, — hier kamen die Schillerschen Verse vor: „Hoch vom Thurm, das ist Sturm" — einen bei der königlichen Geburtstagsfeier, der von dem in Halle verstorbenen Dr. Friedländer verfaßt war. Den Declamatorien entzog sie nicht ihre thätige Theilnahme und dem katholisch-frömmelnden Geschmack jener Zeit gemäß trug sie neben anderen Gedichten Schlegels „St. Lucas" vor. Als ein Vorspiel zu ihren pantomimischen Darstellungen gab sie die Rosette in den „Zwei Worten", indem sie als Dienstmädchen, namentlich durch die Art, wie sie das Holz neben dem Kamin spaltete, die Herberge als eine Mördergrube

*) Der Aufsatz im „Allg. Theater-Lexikon" ist zu vergleichen mit dem in „Heinrichs Almanach." 1850. S. 60.

**) Das Melodrama „Medea" wie das Trauerspiel „Merope" ist von Gotter. Später stellte sie auch die Brandes-Bendasche „Ariadne" dar.

den eingekehrten Fremden bezeichnete. In wie fern sich das antike Kostüm von dem früher dafür geltenden unterschied, hatte man in der „Merope" gesehn, zu der die Kleidungen nach ihrer Angabe gefertigt waren. In den pantomimischen Darstellungen holte die Künstlerin noch weiter aus, indem sie mit Gegenständen der ägyptischen Kunst begann. Ob wir heute Behagen daran fänden, wenn wir die Künstlerin sähen, wie sie sich niederlegte, die Arme als Vorderfüße auf ein Tambourin streckte, um mit einem vom Hinterkopf in geraden Falten herabfließenden Shawl als Sphinx zu erscheinen? Es war wohl auf die Größe des Theaters gerechnet — die Doppelperspektive waren damals noch nicht im Gebrauch — wenn sie zur Versinnlichung der griechischen Plastik neben einer Niobe und Cassandra auch eine Psyche und Galatea in ihrer Person den Beschauern darbot. Eine noch schwierigere Aufgabe war es, Kirchliches im Charakter von Gemälden vorzuführen, zuerst im freieren Styl der italienischen Schule: die Magdalena und Madonna und dann im befangneren der deutschen: die Maria unter dem Kreuz, die Madonna dolorosa. Zu bewundern war es, wie sie ohne zu zirkeln und zu probiren, sich aus einer Figur in die andere metamorphosirte, wie der Shawl gehorsam wie ihre Gliedmaaßen sogleich die rechte Gestalt annahm und durch die Faltenlagen der Regel des Plastischen, so wie der des Malerischen in bestimmter Zeichnung folgte. In Betreff der Draperie vermogte keine ihrer deutschen Nachfolgerinnen entfernt sie zu erreichen. Man rühmte die überraschende Klarheit, mit der sie die Bewegung des Innern auf die Züge des Gesichts zauberte. Werner, sie mit dem Schwan vergleichend, singt:

Dir ist offenbart
Im Flutenspiegel, den dein Fittig regt,
Das Siegel, das der Schooß der Tiefe hegt.

Gruppen fielen weniger genügend aus, weil sie bei der Beihülfe, die Dem. Steinberg und andere aus dem Theater-Personal ihr gewährten, nicht die rechte Zusammenstimmung erwirken konnte. Ihr Gatte, der, wenn sie die Phädra und Orsina spielte, traurig genug als Theramen und Marinelli figurirte, stand ihr hier nur in so fern zur Seite, als er als Beschauer durch den Ausdruck

begeisternden Entzückens dem Publikum den Maaßstab der Beurtheilung an die Hand geben wollte, wie er es sonst als Schriftsteller versuchte*). Er umarmte sie Angesichts Aller, so oft sie von der Szene trat, der nachmals in einem Journal-Artikel seine siebenjährige Ehe einen siebenjährigen Krieg nannte.

Das Theater in Königsberg befand sich damals in betrübten Verhältnissen. „Die Regie der vereinten Gesellschaft" unter Fleischer und Weiß trieb ein Glücksspiel mit Benefiz-Vorstellungen, die jemehr sie sich drängten, desto mehr an Theilnahme verloren.

Mad. Hendel-Schütz hatte nicht weniger in allen Kreisen der Stadt Achtung und Liebe gewonnen als durch Gefälligkeit sich den Schauspielern verpflichtet. Bei Uebernahme des Theaters im September 1811 erklärte sie die Familie Lanz und das Ehepaar Mosewius entbehren zu können, im Uebrigen versprach sie vorläufig Alles beim Alten zu lassen. Durch theilnehmende Gefälligkeit der Familien W. Motherby, B. Müller, Schwinck, mehrerer jüdischen Handelshäuser, vieler Gelehrten und Kunstfreunde brachte sie ein erträgliches Abonnement zu Stande und hoffte nach bewirkter Verbesserung des Kunstinstituts auf allseitigere Unterstützung. Müller ertheilte ihr das Lob, nicht allein durch Liebe zur Sache, sondern auch durch Aufbietung eigener Geldmittel dem Theater aufgeholfen zu haben. Auch v. Baczko rühmt ihre Liberalität und Jester hatte die Freude, seine Bearbeitungen französischer Stücke aufgeführt zu sehn, wie den „Müßiggänger" nach Picard. Die neue Direction wurde mit der „Jungfrau von Orleans" eröffnet, die am 20. Sept. 1811 zum ersten Mal über die Szene ging in einer bis dahin nicht gekannten prächtigen Ausstattung und obgleich Zeilen des bogengroßen Zettels lehrten, wie viel es bei dem Krönungszuge zu sehn geben würde, so las man doch: „Die Preise der Plätze sind die

*) Er ließ lobende Kritiken drucken: „Ueber die mimische Darstellung und Declamatorien" derselben, Leipzig 1810, unter seinem Namen: „Blumenlese aus dem Stammbuch der deutschen mimischen Künstlerin Hendel-Schütz." Leipzig 1815. Die „Pantomimischen Stellungen von Henriette Hendel" wurden in einem kostbaren Bilderwerk von Vogl erläutert.

gewöhnlichen.“ Das Ehepaar Schütz bezog im Theater die unanständig kleine Dienstwohnung, sparte aber nicht, um die Vorstellung großartig ausfallen zu lassen in Decorationen — der Prof. Knorre malte die Kathedrale von Rheims — und vornämlich in Costümen. Die sorgfältig abgehaltenen Proben kosteten viel Zeit, dennoch versäumte nicht die Directrice, in fremde Häuser einzutreten, wo hübsche Knaben oder Mädchen seyn sollten, um sich diese gegen ein Geschenk von Billeten für den Krönungszug zu erbitten. Die Vorstellung machte Eindruck. Baczko fühlte sich veranlaßt, in einer Broschüre, die treue Geschichtserzählung von der Jungfrau von Orleans herauszugeben. Die Schillerschen Verse:

Mein ist der Helm und mir gehört er zu!

oder:

Johanna geht und nimmer kehrt sie wieder.

hörte man überall in der eigenthümlich accentuirten Weise der Künstlerin nachsprechen. Wenn man dieser in Bezug auf die von ihr gegebene Glanzrolle eine Artigkeit sagte, so lehnte sie das Lob ab und schrieb den glücklichen Erfolg dem Umstande zu, daß ihr Mann den König gespielt habe. Die Vorstellung wurde in Kurzem zweimal wiederholt. Dennoch flossen die Ausgaben nicht in die Kasse zurück. Mehrere Abende war das Theater ganz leer und da im alten Schauspielhause ein Taschenspieler gute Geschäfte machte, so setzte Schütz im October das Eintrittsgeld herab, mit dem Versprechen, nur in seltenen Fällen die vollen Kassenpreise eintreten zu lassen. Mit aufgehobenem Abonnement wurde Kotzebues romantisches Schauspiel: „Deodata“ gegeben und auf dem Zettel bemerkt: die Kosten, die die Jungfrau von Orleans verursacht, seyen noch nicht bis zur Hälfte gedeckt. Die Preiserhöhung würde unterbleiben „wenn diejenigen Stücke, die vorzüglich das Gefühl und den Verstand beschäftigen und bei denen es eigentlich auf Schauspielkunst ankömmt, in dem Grad unterstützt würden, daß dadurch der Aufwand für die beliebten, nur das Auge befriedigenden Spektakelstücke mit gewonnen werden könnte.“ Seitdem ward ein lebhafter Zeitungskrieg zwischen denen, die einen Angriff auf den guten Geschmack Königsbergs nicht ruhig hinnehmen zu können glaubten, und dem Prof. Schütz

geführt, den die Erklärung kränkte, daß er nur um der Gattin willen auf der Bühne gelitten würde. Das Publikum nährte um so mehr einen Groll gegen die Direction, als man wußte, daß sie mit dem Plan umging, die kostbare Oper ganz zu beseitigen und dafür das recitirende Schauspiel vorherrschen zu lassen, in welchem das Ehepaar Schütz — ihr fehlte es in vielen Rollen an Jugend, ihm in allen an Allem — stets die ersten spielen wollte. Beim Auftreten des Directors, der neben dem Liebhaber und Helden den Bürgermeister Staar und den Herrn von Langsalm darstellte, vernahm man nun mißliebige Stimmen im Parterre. In der Kotzebueschen Farce „des Esels Schatten" wurde gezischt und gelacht. Der Verhöhnte vergaß sich in seiner Wuth so weit, daß er anstatt zur Rathsversammlung sich zu dem Parterre wendete und mit dem Stock drohend die Worte ausstieß, wie sie ungefähr das Textbuch gab: „Und hiemit lege ich euch Esel ewiges Stillschweigen auf." Augenblicks brach ein Tumult los. Unter den Parteien für und gegen Schütz kam es zur Schlägerei, selbst in den Logen. Der Anstifter des Lärms ward von den Collegen hinausgeschoben, aber ihr Versuch, das Spiel fortzusetzen, ward zur Unmöglichkeit und der Vorhang fiel. Unter dem wilden Toben der Menge, die den Beleidiger rief zu einer Abbitte-Leistung, erschien Fleischer und fragte, was das Publikum verlange. Die Antwort, die die meiste Beistimmung fand, lautete dahin, daß künftig allein Madam Schütz und niemals wieder Herr Schütz auftreten sollte. Mad. Schütz erschien und besänftigte schon durch ihre freundliche Gebärde die erregten Gemüther, als sie aber zu sprechen anfing, um den Gatten zu entschuldigen, ward sie durch ein Mißbilligungs-Zeichen unterbrochen und sie verschwand mit den Worten: „Solche Töne sind mir fremd." In Folge dieser Auftritte erließ das General-Gouvernement und Polizei-Präsidium das Publikandum, daß bei einer Strafe von 5 bis 50 Thlr. keine öffentliche Rede vom Schauspiel-Director und den Schauspielern gehalten werden solle ohne höhere Genehmigung, daß das Extemporiren verboten sey und daß „bei der fortwährend getheilten Stimmung" vorläufig kein Hervorruf gelte und kein Schauspieler erscheinen dürfe. Schütz wollte es noch einmal versuchen und den Grafen Balken in der „Schachmaschine" geben, allein das Publikum begrüßte ihn in der Art, daß er, ehe er

sprach, entweichen und ein anderer Schauspieler ihn vertreten mußte. Schütz erklärte nun, die Direction niederzulegen, und erst nach längerer Zeit läßt sich Mad. Schütz bewegen, wieder die Bühne zu betreten und wie früher in der „Aline", so auch jetzt in einer Oper als Margarethe im „Richard Löwenherz"; sie spielt die Maria Stuart, zum Besten der Armen, die „Bianca della Porta" von Collin und die Rolle, durch die sie sich zuerst der Gunst des Publikums empfahl, wählt sie, um sich jetzt seinem Andenken zu empfehlen, als Isabella in der „Braut von Messina" am 6. Dez. 1811 *).

Fleischer und Weiß müssen sich von Neuem zur Direction verstehn. Zu den alten Mitgliedern gesellten sich wieder die Familien Lanz und Mosewius. Es gingen treffliche Stücke in trefflicher Besetzung über die Bühne, aber der Zuschauerplatz blieb leer. Es fehlte das rechte Haupt und folglich der rechte Zusammenhang und die Wirkung. Die Muthlosigkeit der Schauspieler erzeugte bei den Theaterfreunden Apatie, denn aus Mitleid die Kunst zu unterstützen, schließt einen Widerspruch in sich ein. Wie wurde die Szene auf einmal eine andere, als 1813 Schwartz wieder unter seine Freunde trat und als Gast in seiner Person zugleich den Director einsetzte, leider! nur für zu kurze Zeit. Ungeachtet aller Uebelstände des großen Hauses hätte, wenn einer, so er in der Noth Rath zu schaffen gewußt.

In dem Leben der Schauspieler Fleischer, Weiß und Beinhöfer ist erzählt, wie das Interregnum sich trostlos hinzog ohne sich wesentlich zu verändern unter Fleischer und Weiß, dann unter Weiß allein, seit dem November 1813 unter Beinhöfer, der so wenig als in Danzig sich in Königsberg als Director bewährte. Die Schuldenmasse wuchs und drohte das Theaterwesen wiederholt ganz zu erdrücken, das nicht leben, nicht sterben konnte. Der unglücklich unternommene, erste Versuch eines Verloosungs-Abonnements hob die Bühnenwelt aus ihren Angeln und raubte ihr den letzten Halt. Für die Monate Mai bis September 1812 wurden die Logen und Sperrsitze verspielt und

*) Das Künstlerpaar reiste nach Breslau. Auch hier gab es Händel und und ein Rezensent erwiderte auf den in Schützens Abschiedsrede enthaltenen Angriff, daß er als schlechter Schütz ihn mit seinen Pfeilen verfehlt habe.

als Nieten Parterre-Billete ausgegeben. Nicht mehr die geeignete Stimmung rief jetzt die Zuschauer ins Theater, sondern die leidige Verpflichtung zu gehn, um die Billete los zu werden, und die Schauspieler hatten die leidige Verpflichtung zu spielen, um den voraus empfangenen Lohn abzuverdienen. Man versuchte es, auf die eine und die andre Art, eine Einnahme zu erzielen, aber nur selten mit glücklichem Erfolg. Unter den Tragödien machten „die Gegenkaiser" von Klingemann, mehr Glück als auf irgend einer Bühne, da die beiden Hauptrollen in Anschütz und Büttner selten treffliche Darsteller fanden. Sie erhielten sich in längerem Ansehn als „Moses" und „Columbus" von demselben Verfasser, wenn gleich auch sie nicht ohne Beifall gegeben waren. Unter den Singspielen und Opern wurden mit stets erneutem Vergnügen aufgenommen: Weigls „Adrian von Ostade", bei der ersten Aufführung stellte hier der Theatermaler Czermack die Gruppen, Fioravanti's „Dorfsängerinnen", in denen Mosewius als Bucefalo in der vollendeten Darstellung den Preis davon trug und durch sein: „Zumm, zumm, zumm!' höchlich ergötzte, vor allen aber war Isouards „Aschenbrödel" die Titelrolle wurde von Dem. Toskani gegeben, ein Cassenstück. Beide Opern kamen 1812 zur Aufführung. Als 1813 eine Vorstellung zum Besten der freiwilligen Krieger stattfand, so konnte man, wenn man den Zweck im Auge hatte, kein anderes Stück wählen als die „Aschenbrödel". Die politischen Verhältnisse bereiteten manchen Festtag reichlicher Ernte. Die Feier des hundertjährigen Geburtstags des großen Friedrich wurde mit dem „Otto von Wittelsbach" kühl begangen, aber „Clara von Hoheneichen" war überfüllt, weil ihr vorherging „Prologue à la célébration de la fête de naissance de S. M. l'Empereur Napoléon le grand." Seit dem 5. Aug. 1812 sind die Komödienzettel wieder deutsch und französisch und „Hieronymus Knicker" wird als Monsieur Harpagon aufgeführt*). Nicht Liebe zum Neuem, sondern rauschende Begeisterung ließ den „Flußgott Niemen und Noch Jemand" als classisch erscheinen, für den Kotzebue den entsprechenden Namen „Freudenspiel" gewählt hatte. Neben der

*) An andern Orten wurde er „Erasmus Knicker" umgetauft, um jede mögliche Beziehung auf den König von Westphalen zu verhüten.

Musik von Dorn fanden die Zuhörer Geschmack an dem Nationalgesang, den eine Cohorte Russen auf der Szene anstimmte. Noch unwitzigere Stücke auf das Thema wurden zur Genugthuung der Versammelten gegeben. Als englische Kaufleute 1814 eine Vorstellung für das zurückkehrende Militär als freies Theater geben ließen, in welcher auch Wurm mitwirkte, so erregte die Rede, die Kotzebue in sein Stück „Der Kosak und der Freiwillige" eingeflochten, ein namenloses Entzücken, insbesondere wohl die Verse:

Als übermüth'ge Feinde pochten,
Da hat sich's wunderbar gefügt,
Daß sie (die Freiwilligen) trotz alten Kriegern fochten,
Und mit geblutet, mit gesiegt.
Hurrah ruft der Kosak entgegen:
Dobro Kamerad, Franzos caput!

Mehrere Vorstellungen, die auch ein oder ein Paar Mal ein volles Haus brachten, waren aber von der Art, daß nicht Alle ihr mit gleichem Vergnügen beiwohnen konnten. Wiebe gab 1814 zu seinem Benefiz eine Posse „das Pferdewettrennen", in der das Pferdewettrennen persiflirt wurde, das die englischen Kaufleute als das erste in Königsberg veranstalteten. Der Benefiziant hatte ein abenteuerliches Mährchen verbreitet, daß Kotzebue der Verfasser sey, ihm das Stück zugesteckt habe und ungeachtet seiner Gegenerklärung*) schrieb man ihm den, unangenehme Reibungen verursachenden, Scherz zu, bis A. Lewald nach langen Jahren sich zur Autorschaft bekannte. Krügers „Herzog Michel" wurde von Kindern gespielt, nachdem einige Zeit vorher „zum ersten Mal" (!) es Beinhöfer, Weiß und Dem. Toskani dargestellt hatten. Von Kindern wurde Giseke's Travestie des Hamlet als „Hamlet in Liliput" aufgeführt. Spangler, der beim Theater für alte Rollen angestellt war, war auch Tänzer und brachte ein Paar sogenannte Ballete zuwege, das erste „Rückkehr ins Vaterland" mit militärischen Evolutionen 1811. Es wurde

*) „Diejenigen, die mir etwas so Abgeschmacktes zutrauen, müssen entweder der Vorstellung selbst nicht beigewohnt, oder nie etwas von mir gelesen haben.
Kotzebue."

ein Singstück „die drei Guitarrenspieler" gegeben, denen allein das meisterhafte Guitarrenspiel von Weiß, Blum und Mosewius Inhalt gab.

An Gastspielen war kein Mangel *). Den einstimmigsten Beifall erwarben sich aber Schwartz und der großherzoglich Badensche Hofschauspieler Carl Wöhner. Man merkte nicht dem letzten die ungemeine Anstrengung an, die ihm jedes Auftreten kostete und die durch ein ungezwungenes Spiel glücklich verdeckt wurde. Nach jeder Vorstellung fiel er in eine todtengleiche Ermattung. Die genußreichsten Abende während der Beinhöferschen Direction 1814 verschaffte er den Königsbergern. Was er gab, war sein Schwanengesang, da er bald nach seiner Abreise 1815 in Stettin dem Grabe zueilte. Sein Franz Moor wurde besonders gerühmt, in ihm leistete er „etwas ganz Vollendetes", so urtheilte Kotzebue. Er spielte den Kalb in „Kabale und Liebe". Zu bedauern war es, daß er häufig in Stücken auftrat, die nur durch ihn gefallen konnten, im „Herzog von Finnland" von der Weißenthurn, in „Adolfos Opfertod" von Ziegler. Seine zierliche Gestalt war der von Pauly, der damals die Liebhaber gewöhnlich spielte, sehr ähnlich, wie dies namentlich in Goethes Schäferspiele „Laune des Verliebten" erkannt wurde, in der beide ganz weiß gekleidet, nur dadurch sich unterschieden, daß des einen Tracht mit blauem, des andern mit rosenrothem Band garnirt war. — Anerkennung durch ein wohl durchdachtes Spiel erwarb auch Ferd. Raabe, der unter fremdem Namen auf mehreren süddeutschen Theatern mit Erfolg gewirkt hatte und als Balladen-Deklamator viel Theilnahme gefunden. Er betrat die Bühne seiner Vaterstadt um für immer die Bühne, aber nicht mehr seine Vaterstadt zu verlassen. Er gab den Fegesack im „Geizigen", den Schewa im „Juden", den Nachbaren in Kotzebues „Häuslichem Zwist", den Schnudrian in „Sorgen ohne Noth" **).

*) Unter anderen, die schon genannt sind, gaben Gastrollen J. Miller, Arresto, Mengershausen, Angely, Wurm, Wilhelm Bachmann nebst Familie, Lebrün, Dem. Schwach und Dem. Schubert.

**) Raabe, der darauf viele Jahre hindurch die Theater-Vorstellungen mit vieler Mäßigung in der Hartungschen Zeitung beurtheilte, schrieb eine Tragödie „Hans von Sagan", die mit Musik von R. Gervais 1843 aufgeführt wurde.

Unter denen, die das Personal des Theaters vergrößerten oder die derzeit eine höhere Ausbildung gewannen, sind folgende hervorzuheben.

Was Breysig für das abgebrannte Theater, das war Czermack aus Prag für das an seiner Stelle errichtete. Ein junger Künstler unsrer Tage, der Historienmaler Czermack in Prag, wird ein Verwandter von ihm seyn. Leopold Czermack, ursprünglich Töpfer, bestimmte sich für die Malerei und studirte in der Kunst-Akademie in Wien. Der verstorbene Liebich, der allgemein geehrte Theater-Prinzipal in Prag, erinnerte sich seiner als der Panoramen-Maler Postl, dem er neue Dekorationen anzufertigen aufgegeben, ihn bat, ihm einen künstlerischen Beistand zu besorgen, damit die Arbeit zur Zeit fertig würde. Czermack kam aus Wien, malte mit Postl zusammen und hatte die Genugthuung, daß das von ihm Gelieferte die rühmlichste Anerkennung fand. Schwartz wurde durch Anzeigen im Prager Theater-Almanach auf den talentvollen Landsmann aufmerksam und lud ihn nach Königsberg ein. Czermack erschien im Dezember 1809 mit einer Gattin, die Schauspielerin und Sängerin war und die die hiesige Bühne nicht selten betrat, wie auch er als tüchtiger Clarinettist sich in Concerten hören ließ. Wenn der Baudirector Müller sonst ein Vorurtheil gegen Alles hegte, was Schwartz gewollt und angeordnet hatte, so mußte er mit der glücklichen Wahl des Decorationsmalers sich vollkommen einverstanden erklären. Czermack war nicht Baumeister wie Breysig, in einer Bauernstube setzte er den Ofen zwischen Fenster und Hausthüre, er verstand wenig von Säulenordnungen und komponirte seine Architektur meist frei nach eignem Geschmack, aber während das Verdienst der früheren Dekorationen nur darin bestand, daß sie die Gegenstände frappant täuschend darstellten, waren die seinigen geschaffen, um den Beschauer poetisch anzuregen und dessen Phantasie thätig mitwirken zu lassen. Nirgend gab sich ein mühsames Streben kund, durch allerlei Einzelheiten die großen Flächen auszufüllen, durch perspektivische Verschiebungen eine mathematische Seltsamkeit aufzustellen. In einfacher, aber eben so gefälliger als ausdrucksvoller Weise, brachte er Enge und Dürftigkeit, Wohlstand und Behäbigkeit, Größe und Prachtfülle zur An-

schauung in allgemein verständlichen Zügen, die für alle Zeiten gelten. Ohne Mühe sah sich der Beschauer aus einem Ort in den andern versetzt und fühlte sich heimisch im passenden Lokal, wenn er auch heut und morgen zu sehr verschiedenen Stücken dieselbe Decoration benutzt fand. Die Bauernstube mit dem grünen Kachelofen, mit der Stiege an der Thüre, die zu einem gebrechlichen hölzernen Gange gehörte, das gothische Vorzimmer mit der grandiosen Steintreppe, der Saal mit dem Balkon über dem mitten befindlichen Eingang und den gewölbten Hallen, die von beiden Seiten in die Tiefe führten, kamen oft in Anwendung und nahmen sich selbst noch in einer verbesserungssüchtigen Uebermalung vorzüglich aus. Auch Czermacks Stärke bestand in den Innen-Ansichten; glücklich behandelte er das Landschaftliche, besonders in den Decorationen zur Zauberflöte. Die Palmengegend bei Abendbeleuchtung, die Mondscheinszene mit dem glitzernden Wasser erregten Aufsehn, als die Oper in neuer glanzvoller Ausstattung im Januar 1811 gegeben wurde. Der Hof versagte dem Geschmack des Malers nicht seinen Beifall und es wurde ihm nahe gelegt nach Berlin zu gehn, um dort ein fruchtbareres Feld seines Wirkens zu finden. Er, der 1811 mit zur Administration des Theaters gehörte, glaubte in Petersburg bessere Geschäfte als irgendwo machen zu können und begab sich dorthin. Nachdem er hier gemalt hatte, reiste er nach Moskau, wo er Zeuge des Brandes war und Alles, was er gewonnen, auf einmal verlor. Er kehrte nach Königsberg zurück, auf die Gunst Müllers bauend, den er im Glauben bestärkte, ein Theater gebaut zu haben, daß keine der Vortheile der Culissen-Theater vermissen ließe. Er fand aber nur eine kümmerliche Beschäftigung und ging 1814 nach seiner Heimat zurück. Er malte seitdem für verschiedene Bühnen in den östreichischen Staaten *).

Als ein Jahr nach Steinbergs Tode der Musik-Director Hiller starb, so nahm seine Stelle der Kapellmeister Möser ein, der Violinconcerte componirt hatte, von denen eines in Königsberg 1813 mit großem Beifall öffentlich vorgetragen wurde.

*) Eine nicht eben bedeutende Ansicht der hiesigen Sternwarte ließ Nicolovius von ihm zeichnen und von J. J. Wagner stechen.

Mösers Nachfolger ward 1814 Dorn, dessen Leben früher erzählt ist.

Unter den Schauspielern als Epigonen der Altersgenossen von Schwartz verdienen Wiebe, Pauly und Dem. Steinberg näher betrachtet zu werden.

Karl Wiebe aus Königsberg, dessen Bruder Gustav Musiker war und gefällige Kompositionen herausgegeben hat, spielte lange neben Büttner die zweiten Liebhaber, nachdem er eine Zeitlang von 1809 ab mit seiner Gattin nur zu kleinen Aushülfsrollen verwendet war. Seine Darstellungen waren nicht genug belebt, da er seine Schüchternheit und sein ungelenkes Benehmen nur bis zu einem bestimmten Grad bekämpfen konnte und sonst mit seiner Gestalt und seinem Organ mehr Eindruck hätte machen müssen. Wenn er 1813 den Geßler leidlich gab, so blieb er 1814 als Max weit hinter seinen Vorgängern zurück. Wiebe begab sich nach Rußland und gewann eine Anstellung bei dem Hoftheater in Petersburg. Hier trat er bald in das Fach der Väter und der ältern Helden. Nachdem er durch zehnjährigen Dienst sich hier die bestimmte lebenslängliche Pension errungen hatte, trat er aus dem bisherigen Verhältniß und übernahm die Censur der einzuführenden belletristischen Schriften und Bücher. Bisweilen gab er Gastrollen, so in Riga 1820. Er kehrte 1842 nach Königsberg zurück, um hier, wie es schien, ein ruhiges langes Alter zu verbringen, nur aus Gefälligkeit trat er als Friedrich II in einer Raupachschen Tragödie auf, als Burleigh, ohne zu gefallen — allein nach wenigen Jahren 1846 rief der Tod ihn ab. Viele Bühnenkünstler erwiesen ihm die letzte Ehre.

Pauly, der als Gast 1810 in Königsberg erschien, ähnliche Rollen empfing, bildete durch ein unangenehm brausendes Wesen den entschiedenen Gegensatz. Was jener zu wenig, besaß er zu viel Feuer, das durch eine keineswegs sonore Stimme sich Luft machte. Aus der gewöhnlichen Sphäre seiner Darstellung trat er als Laertes, als Hurlebusch heraus. Kotzebue äußerte sich über ihn nicht günstig, weshalb er nach Riga ging, als dieser die Zügel der neuen Theaterleitung ergriff. Einige Zeit spielte er hier noch unter der Regie von Fleischer.

Amalie Steinberg, deren Mutter eine geborne Moser 1795 das Theater nicht mehr betrat, wurde in Danzig im folgenden Jahr geboren. Der Director Steinberg bestimmte sie für die Bühne, auf der sie von 1806 ab in Kinderrollen sich zeigte, wie in der „Beichte" und im Reichardtschen Liederspiel. Als Mad. Gutermann Vorstellungen von Kindern anordnete, so übte sie sie hier in der „Ariadne auf Naxos" auf den Theseus ein. Seit 1808 als vierzehnjähriges Mädchen spielte Dem. Steinberg schon Liebhaberinnen in kindlicher Befangenheit, die sie auch nach Jahren noch nicht verläugnen konnte, als ihr immer größere Aufgaben gestellt wurden. Schönheit im Geleite gewinnender Bescheidenheit führte sie immer mehr und mehr in die Gunst der Zuschauer ein. Wenn unter den Schauspielen mit biblischen Stoffen keines besser aufgenommen wurde als das nach dem Französischen von Stegmayer bearbeitete: „Salomos Urtheil" so war es Dem. Steinberg, die in Königsberg die günstige Wirkung wesentlich erhöhte, denn Viele besuchten das Stück nur, um die Azelia zu sehn, die bei ihrem ersten Erscheinen in orientalischer Pracht auf dem Kameel thronend ein bezauberndes Bild darstellte. Ihr Talent kam zum vollen Durchbruch als, nachdem Dem. Sehring abgegangen war, sie 1811 in Wolfs Lustspiel „Cesario" die Julie gab. Sie verdiente es, daß diesmal ihr Name obenan in der Personenreihe stand, denn in kleidsamer männlicher Tracht herrschte sie jetzt voll heiterer Laune und ergötzlichem Muthwillen. Wenn der Beifall sonst oft ihrer Gestalt gegolten, so jetzt ihrem trefflichen Spiel. Mad. Hendel-Schütz ließ sich ihre Fortbildung angelegen seyn, und wies ihr in der „Merope" neben sich eine Stelle als Ismene an. Bald nach der Abreise der Directrice verließ sie das Theater mit schwerem Herzen, wenn auch glücklichere Verhältnisse eine Trennung geboten *).

*) Auch unter den nachstehenden Schauspielern war manches Talent. Ringelhardt gab den Mortimer 1810, den Oberförster, Bürgermeister Staar, Baron Montefiascone 1811, Spangler und Frau, er den Kaufmann Busch, den Oberförster spielend, führte Ballete auf 1811, sie stellte Anstandsdamen dar und wurde später durch ein anderes Engagement der Bühne entzogen, Dragheim, Sohn eines Predigers aus Westpreußen, spielte längere Zeit Liebhaber, Bährenfeld Alte, namentlich alte Bediente. Er dirigirte später eine kleine Truppe, die meist in Masuren umherzog. Mad. Czermack gab die Isabella in „Sar-

Das größere Theater verlangte einen größeren Zuschnitt in jeder Art von Ausstattung, namentlich in den Costümen. Statt der silberpapiernen und blechernen Armaturen sah man jetzt echte Waffenstücke, die aus Arsenalen in Danzig und Königsberg herstammend, eine edlere Bestimmung verdient hatten. Der Geh. Rath Müller gab oft die schöne ihm zugehörige eiserne Rüstung aus des Markgrafen Albrecht Zeit her und ein Theaterschneider, der aus Danzig nach Königsberg gekommen, konnte mit einer Sammlung vorzüglicher Schwerter und andrer Waffen aufwarten, in deren Besitz er sich bei einer Plünderung des Zeughauses in Danzig gesetzt hatte. Sie brachte zum großen Theil der Schauspieler Ludewig an sich. Bei der Ungeschicklichkeit und der Leichtfertigkeit der Statisten gingen sie nach und nach zu Grunde.

In der Zeitung las man am 1. Oct. 1814, daß in die Stelle der bisherigen Theater-Direction eine Administration eintrete, die aus dem Staatsrath v. Kotzebue, Regierungsrath Müller, Commerzienrath Schwinck und Stadtrath Schiffert bestehe, daß die Regie der Oper Mosewius, die des Schauspiels der eben angekommene, seinen Verdiensten nach wohl bekannte, Feddersen übernehmen werde.

Wie nach langem trüben Wetter stieg der Tag über der verwaisten Kunst glanzvoller auf, denn je.

Kotzebue, während er in Königsberg als russischer Consul lebte, besuchte fleißig das Theater und zeichnete auf, was er beobachtet hatte. Unter der Ueberschrift: „Theater“ wurden seine kritischen Bemerkungen in der Zeitung gedruckt und fleißig gelesen. Durch sie wurde ungeachtet häufiger Lobsprüche dargethan, daß es mit der Bühne im Argen liege und daß es besser werden müsse. Der Größe des Hauses sollte endlich das Wirken in ihm entsprechen und nicht weniger als die Actionnaire, deren aufgewand-

gines“, die Tamira in „Salamo's Urtheil“ 1809. Zwei Dem. Pöschel kamen aus Riga 1814, von denen die eine Sängerin die Aschenbrödel spielte, die andere im Schauspiel, wie Johanna Wachs seit 1814 Mitglied der Huräyschen Gesellschaft, Liebhaberinnen. Jeannette Weininger, Tochter eines Balletmeisters, sang im Chor.

Von Mad. Hartmann später!

tes Capital bis dahin noch keine Zinsen getragen, sollten die Zuschauer ihre Rechnung finden — wenn er sich an die Spitze eines neuen Unternehmens stellte, denn nur zu deutlich war es dies, wohin all sein Schreiben und Trachten zielte. Er hatte es ganz vergessen, welche Erfahrungen er in Wien gemacht, wo es ihm mit der Leitung der k. k. Hofbühne ganz und gar mißlungen war, so daß ein Schauspieler Müller (seiner geschah schon einmal Erwähnung) damals schrieb: „Ich habe manche Zerrüttungen bei unserer Bühne erlebt, doch nie war die Gesellschaft so getheilt, so mißmuthig, so verstimmt und gespannt als jetzt.“

Zu den Actionnairen, die beim Bau des neuen Schauspielhauses eine bedeutende Summe geopfert hatten, gehörte der Buchhändler, nachmals Banco-Cassirer Nicolovius, der bei der nur zu ungewissen Aussicht auf die Einlösung der Actien dem Wunsche des Dichters entgegenkommend, sie ihm als Geschenk übergab. So gewann Kotzebue eine Oberstimme in der Theater-Administration. Von der mit dramaturgischer Einsicht erleuchteten, Verwaltung versprach man sich um so mehr, als Feddersen in seiner zweiten Gattin eine jugendliche Schönheit dem Theater zuführte, um durch „ihr Madonnengesichtchen“ den entweihten Kunsttempel zu heiligen. Die höheren Stände wetteiferten, durch Abonnements-Bestellungen ihre Theilnahme dem Unternehmen zu versichern. Die günstigen Verhältnisse lächelten aber einer schnell vorübergehenden Blüte, die eher fiel als sie Frucht angesetzt hatte. Kotzebue hatte die Mittel, um ein neues Personal, das höhere Ansprüche machte und höheren zu entsprechen verhieß, für das Theater zu gewinnen. Aber in dankbarer Anhänglichkeit konnte das Publikum es sich nicht denken, ohne die getreuen Einsassen. Mad. Wolschowski, das Ehepaar Lanz und Mad. Schmidt sollten beseitigt werden, später auch Büttner*), der den beiden Feddersen von Riga nach Königsberg gefolgt war. Allein Mad. Krickeberg konnte in vielen Rollen nicht Mad. Wolschowski und noch weniger Angely ihren Schwiegersohn Lanz erreichen. Für Mad. Schmidt wurde Mad. Neumayer berufen, die aber nicht singen, Mad. Herrmann, die singen aber sich nicht sehn

*) Gegen die beabsichtigte Verabschiedung von Pauly, Emler und Delchmann war weniger einzuwenden.

lassen konnte, denn in Danzig war ihr der gebrochene Fuß so schlecht geheilt, daß sie als Oberon nicht anders denn als ein Apollo Musagetes im langen Gewande erschien in unbeweglicher Haltung. Unter solchen Verhältnissen war die Entlassung der älteren Mitglieder entweder nicht wohlgethan oder sogar gefährlich. Wie sehr auch Büttner gegen Karschin hintangesetzt wurde, so behielt er doch den Mortimer, ein Zeichen, daß man ihn für tüchtiger hielt. Ueber einem Fersen den Künstler Schwartz zu vergessen, war ganz unmöglich, weshalb Feddersen viele seiner Rollen übernahm. Auch Schwartz der Bassist ward vermißt, da Goßler und nach ihm Hunnius bald nach ihrer Anstellung wieder von der Szene verschwanden. Nicht in der Wahl der einzelnen Künstler, nicht in der Zusammenstellung war Kotzebue glücklich und ungeachtet der größeren Zahl von Spielenden waren nicht leicht mehr Lücken ersichtlich, weßhalb Wiebe im Wallenstein den Max gab und der Tenorist J. Miller, obgleich er nichts von Action verstand, auch in Schauspielen auftreten mußte. Wenn mehrere Vorstellungen einen außerordentlichen Eindruck bei den Zuschauern zurückließen, so haben wir dies uns nur dadurch zu erklären, daß man nicht mehr Einheit bei einem dramatischen Gebilde verlangte und durch das Entzücken, das im Drama die Damen Feddersen und Karschin verbreiteten, so wie in der Oper J. Miller, sich vollkommen befriedigt fand. Mit steigendem Vergnügen nahm man die überraschenden Fortschritte eines Mosewius und Melchior wahr, die aus Noth die verschiedensten Charaktere darstellen mußten und genug Talent besaßen, durch brave Leistungen aus der Noth eine Tugend zu machen. Es erschien, für so bedeutend hielt man die verjüngte Kunstanstalt, jetzt ein eignes „Königsberger Theaterblatt" *), was seit der Zeit des alten Ackermann nicht vorgekommen war, ja es wurde ein zweites antikritisches unter dem Namen: „dramaturgische Blät-

*) Kotzebue läugnete der Redacteur zu seyn (der Kaufmann Abr. Möller war gefällig genug, sich dafür auszugeben) obgleich er es war und mit wahrer Leidenschaft. Durch den betriebsamen Schauspieler Angely wurden ihm die Aufsätze mitgetheilt, so bald sie eingegangen waren, und die eigenen zum Druck befördert, nebst verfänglichen Erwiderungen, Aphorismen, Sinngedichten, Gedankenspänen. Bei den letzten Nummern war Kotzebue unbetheiligt. Sie waren unlesbar und der Verleger Hartung brach mit Nr. 52. ab im Febr. 1816.

ter" *) herausgegeben. Der genialische Schuldirector Lehmann hielt sich für berufen die „Bürger von Königsberg" also zu bedeuten: „es wird des Theaterwesens zuviel in Schrift und Zeitung, zuviel in den Unterhaltungen der Gesellschaft und des Hauses und zuviel in der Uebung selber — es ist Theaterwuth unter uns und es will uns das Theater verschlingen." Man muß es „als eine Verschwörung mit der Zeitwelt, uns zu verderben, unter eine Warnungstafel treten lassen." In der Abfertigung zeigte Kotzebue, wie er mit seinen Gegnern umzugehn gesonnen sey, wenn er auch oft mit glattzüngiger Rede vorgab, sie zu ehren und von ihnen lernen zu wollen. Es sey nicht befremdend läßt er „die hiesige Schauspielergesellschaft" sagen, daß L. sich in ihrem Kreise nicht gefalle, da die Stelle, die er einnehmen könnte, seit Gottscheds Zeit nicht besetzt werde. „Was kümmert's uns, heißt es, wenn Herr L. kein Cicero ist und keinen Roscius mit seiner Freundschaft beehrt." Mit den Kritikern, die anders urtheilen als er, mit den ihm widersprechenden Schauspielern, deren Spiel er gerügt, fuhr er in gleicher Weise ab in zahlreichen Beiträgen, die er mit K. unterzeichnet oder anonym für das Theaterblatt lieferte. Er verbeugte sich vor dem Publikum und bat zur Abhülfe von Mängeln sie ihm namhaft machen zu wollen, aber die Einzelnen, die sich als Stimmführer aufwarfen, züchtigte er für die Anmaaßung, für Alle sprechen zu wollen. Aus anscheinend harmlosen Aeußerungen las man dennoch die Absicht des Schreibers heraus, sich eine Stelle zu bereiten wie die eines Intendanten einer Hofbühne, der Verantwortlichkeit nur dem Publikum heuchelt. Muthwillig führte Kotzebue Spaltungen im eignen Staate herbei, um so mehr, da seine scharfe Feder mehr Laune als Gerechtigkeit führte. Im „Jacob in Aegypten" spielte Mad. Schmidt den Joseph und Mad. Feddersen den Benjamin. Ein Sinngedicht lautete:

Wohl armer Jacob bist du blind,
Denn sähest du dein schönes Kind,

*) Dramaturgische Blätter (herausgegeben von Raph. Bock und Ferdinand Raabe) hörten mit Nr. 30. im Apr. 1816 auf.

Den allerliebsten Benjamin,
Du würdest dich wohl wahrlich schämen,
Dich um den Joseph so zu grämen.

Einem Schauspieler redet er von persönlicher Ergebenheit vor und da ein anderer meinte, dem gegen ihn erhobenen Tadel läge persönlicher Haß zu Grunde, so wundert er sich über die Kühnheit gegen einen Kritiker aufzutreten, der „von ganz Deutschland als competenter Richter in Theater-Sachen anerkannt wäre und übrigens so hoch über dem Schauspieler stünde, daß an Haß gar nicht zu denken wäre.“

Wenn dieses ein Bei-Seite-Sprechen genannt werden kann, so fragen wir, was vernahm man denn des Schönen und Außerordentlichen auf der neu eingeweihten Szene?

Mit einer Rede von Kotzebue begrüßte Feddersen den 1. Jan. 1815:

Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen —
Die Freude schwellt des deutschen Herz und Busen,
Durchlaufen ist die blut'ge Ehrenbahn,
Es dürfen endlich auch die oft verscheuchten Musen
Den alten Freunden wieder nah'n:

Die fremden Zungen hören wir nicht mehr,
Der lästige Besuch er ward erwidert
Und Frieden hat ertrotzt vereinte deutsche Kraft —
Und werden wir auch nie mit diesem Volk verbrüdert,
So hält es nun doch stille Nachbarschaft.

Dem war aber nicht so und der Bühne nicht zum Nachtheil gab die Wiedereröffnung des Welttheaters der patriotischen Stimmung neue Nahrung, als Bülow v. Dennewitz im Abschiede von Königsberg und von Preußens Bewohnern am 17. April 1815 erklärte, daß er „gern und vertrauensvoll wieder das Schwert für das Vaterland ergreife“, und „mit Freudigkeit und festem

Vertrauen in die umwölkte Zukunft" sehe*). Wie es zur Zeit des französischen Gouvernements Sitte geworden, wurden noch jetzt freudige Ereignisse auf dem Kriegsschauplatz von der Bühne herab verkündigt. Nach glorreich errungenem Siege wurde der zurückgetretene „Noch Jemand" von Neuem citirt, um zur höchsten Ergötzung die letzte Rolle, nicht ohne Wiederholung, zu spielen. Die zahlreiche Versammlung sang bei solcher Gelegenheit: „Heil dir im Siegerkranz". Mit gespanntem Interesse wurde Körners „Niklas Zriny oder der Kampf für Gott und Vaterland" aufgenommen. Die Rückkehr der freiwilligen Jäger in die Heimath gab den Stoff zu einem lebenden Bilde. Am 3. Aug. 1815 ging Kotzebue's „Hermann und Thusnelda" über die Szene, welcher Vorstellung die Damen in den Logen ersten Rangs in der deutschen Frauentracht beiwohnen sollten. An Büttners, des Hermann-Darstellers, innerem Auge gingen Bilder einer erhebend ernsten Zukunft vorüber, denn „der Hintergrund öffnet sich, man erblickt durch einen Schleier die trauernde Germania gefesselt. Furien tanzen u. s. w. Blitz. Donner. Fünf leuchtende Genien eilen herbei, auf zwei ihrer Schilde doppelte Adler, auf dem dritten ein einfacher Adler, auf dem vierten ein Leopard, auf dem fünften drei Kronen. Sie brechen Germaniens Fesseln" u. s. w.**).

Kotzebuesche Stücke wurden in reicher Fülle gespendet. Kotzebue erklärte einst öffentlich, daß die Directionen aller Or-

*) Der Kriegsrath Bock schloß ein Gedicht mit den Versen:

Der du des Batavers
Ketten brachest — gleich groß, ob du der Töne Macht
Bändigst oder die Macht stolzer Eroberer.

in Bezug darauf, daß der angeredete große Feldherr auch der Kunst huldigte als Kenner der Musik und als Componist. In einem Concert, das zum Besten der hülflosen Vaterlandsvertheidiger im kneiphöfschen Junkersaal von Kiel veranstaltet war, gehörte zu den Musikstücken „der hundertste Psalm vom K. kommand. General Gr. Bülow v. Dennewitz".

**) Als für einen patriotischen Zweck „das Räuschchen" aufgeführt wurde, so empfing die Wahl eine Gutheißung durch ein scherzhaftes Gedicht, das Kotzebue von Mad. Feddersen vortragen ließ „Rausch und Räuschchen." Prologe, denn es wurden ihrer viele gebraucht, dichtete noch v. Baczko, so zum 18. Oct. 1815 und früher bei Anwesenheit der Kaiserin 15. Jan. 1814 eine Festszene: „Wassiljewitsch und Sophie."

ten halb von ihm lebten — und vielleicht ohne Uebertreibung — zu viel war es aber, wenn ein Publikum ganz allein von ihm ernährt werden sollte. Es lautet das Königsberger Repertoir

	in einer Woche:	in der folgenden:
Sonntag	„Johanna von Montfaucon."	„Der Schutzgeist."
Montag	„Das Dorf im Gebirge." „Die Beichte."	„Fanchon."
Dinstag	„Octavia."	„Die Alpenhütte."
Donnerstag	„Fanchon."	„Die Kreuzfahrer."
Freitag	„Der Schutzgeist."	(statt „Octavia.")

Wenn es nicht zu läugnen war, daß Kotzebue's Stücke sehr gut ausfielen *), da die Schauspieler aus Achtung vor dem Chef und aus Furcht vor dem Richter in eigener Sache alle Kraft aufboten, um im geringsten Falle zu genügen, so wäre doch dem Publikum mit einer größeren Mannichfaltigkeit mehr gedient gewesen. — Die Aufführung eines neuen Lustspiels von einem anderen Verfasser wurde ihm von einem Theil der Theaterfreunde verdacht, nämlich des Tendenzstückes: „Unser Verkehr", obwohl Kotzebue als wohl berechnender Diplomat unmittelbar darauf den „Nathan den Weisen" geben ließ. — Wenn wir aber fragen, wodurch die Direction sich ein würdiges Andenken bei den Kunstfreunden stiftete, so beschränkt sich dies auf die Darstellung zwei alter Stücke, die den Königsbergern aber bis dahin entzogen waren, auf den „Götz von Berlichingen" und die „Iphigenia in Tauris." Sie würden mehr genossen seyn, wenn sie nicht theilweis traurig gegeben wären. Kotzebue aber meinte, sie hätten nicht gezündet, weil sie über den Horizont des Publikums hinausragten und legte dies in einer Erklärung nieder, die ihm die Liebe Aller entzog. Da Glucks „Iphigenia", so schreibt er, nicht besucht gewesen, so habe man es mit dem „Petermännchen" versuchen wollen, das nicht schlechter sey als andere Wiener Zauberpossen und um so weniger hätte ausgepfiffen werden müssen, als der Componist Weigl heiße. Zugleich bemerkt er, daß kein Stück

*) Hauptsächlich diejenigen, in denen nur die einzelnen hervorleuchtenden Künstler spielten, so das dreiaktige Lustspiel: „die neue Frauenschule" in der nur das Karschinsche Ehepaar und Mad. Feddersen erschienen, oder „die Beichte" das von jenem allein dargestellt wurde.

eine so reiche Einnahme gebracht habe, als „die Schwestern von Prag", ein Zeichen des hiesigen Geschmacks, das freilich bei so trefflicher Besetzung gefallen mußte. Auch mit den Collegen der Theater-Administration hielt er nicht Frieden und konnte sich nicht mit dem Panorama-Theater und nicht mit dem, was sie sonst an neuen Ideen vorbrachten, einverstanden erklären. Unter allen, die mit ihm die Verhältnisse des Theaters, welche bald bedenklich zu nennen waren, zu regeln versuchten, (zu ihnen gehörte kurze Zeit auch der Criminalrath Brand) blieb ihm allein der Commerzienrath Prin selbst da noch getreu, als jener rettungslos von allen Seiten auf das Gröbste angefeindet die Zügel fallen ließ. Man verlangte Stücke „nicht von den gewöhnlichen Verfassern" und schlug ihm Mahlmanns „Herodes von Bethlehem" vor. Er versprach in den Wunsch einzugehn und aufrichtig über die glückliche Parodie mitzulachen. Es erschienen zwei Schmähschriften von zwei Gelehrten. Das „lustige Sendschreiben eines Spaßvogels" *) berücksichtigte er nur in so weit, als er bei Anzeige einer Autobiographie des Verfassers bemerkte, daß er unter den von ihm herausgegebenen Schriften „diejenige vermisse, die ihn vor Kurzem am berühmtesten gemacht hat." „Der vertheidigte Herr v. Kotzebue" **) brachte nicht dem Angegriffenen Schaden,

*) Lustiges Sendschreiben über des Herrn A. v. Kotzebue Ansichten vom Nibelungenliede. Ans Licht gestellt durch einen ernsthaften Spaßvogel (J. S. Rosenheyn) Königsb. 1814. — Der Oberlehrer Besseldt hielt in Königsberg Vorlesungen über das Nibelungenlied. Kotzebue erklärte da in den von ihm redigirten politischen Flugblättern der sich deutsch vorthuenden Generation gegenüber, daß das Nibelungenlied undeutschen Geistes sey, denn es verstoße 1) wider staatliche Tugend. Alles, wodurch Napoleon weiland geglänzt, werde an Siegfried gepriesen. 2) Wider Sitte und Billigkeit — in der Hochzeitskammer des weiblichen Dragoners Brunhild werde eine schlüpfrige Geschichte verhandelt. 3) wider Wahrheit und Poesie — Siegfried mit dem Speer im Herzen läuft und spricht mehre Bogen lang von nichts anderem als Todtschlagen. — „Auf den Jahrmärkten mag Herr Friedrich Schlegel es verkaufen sammt dem gehörnten Siegfried und der schönen Magellona: aber unsere Erziehungsanstalten müsse es nicht verunreinigen." So ließ sich Kotzebue vernehmen und Besseldt hatte für die Einführung der Lectüre in Schulen zur Erhebung deutschen Sinnes gesprochen. — R. meint, der Feind des Nibelungenliedes hätte statt der Bogen mit den Schlachtszenen lieber „bittersüße Wonnereuestunden, sentimentale Wollustopiumrecepte" gehabt u. s. w.

**) Der vertheidigte Herr v. Kotzebue oder letzter, gelungener Versuch die

wohl aber denen, die das Werklein verfaßt und verbreitet hatten, den Herausgebern der „dramaturgischen Blätter", nicht weniger als dem Schreiber. Wie Kotzebue einst nicht auf das Pater peccavi eines Schauspielers hörte, so auch nicht auf ihre Bitte, ihnen großmüthig zu verzeihen, und er ließ sie ihre Schuld laut richterlichem Erkenntniß mit klingender Münze abbüßen.

Werke des besagten Mannes gleichsam zu entschuldigen. Königsberg 1815. Der Verfasser (L. W. Sachs) sagt nichts Andres, als was nicht schon zum Uebermaaß gegen den unvermeidlichen Schriftsteller gesagt war, wenn er es auch mit vorgesteckter Faunenmaske in absonderlicher Weise vorträgt. Er hat die „Octavia" aufgeschlagen, um einige Hexameter abzuschreiben, an deren übel amputirten Füßen er Anstoß nimmt, sonst urtheilt er wohl meist nur nach Titeln der Stücke und wie bei Erwähnung der preußischen Geschichte — sie „ist ungründlich und trivial. Beweise bedarf es nicht, das ganze Werk ist der Beweis" — so macht er es auch mit den Komödien. Er bezweifelt, daß in ihnen Zweideutiges vorkomme, da „nichts Deutiges in der komischen Kotzebuske" zu bemerken sey. Mit Unrecht heiße man die Komödien unmoralisch." Daß Kotzebue die Lüge edel nennt, zeigt, wie wacker dieser edle Mann sich der Tugend annimmt, denn wie man ein schlechtes Gestüte durch Anschaffung neuer Hengste verbessert, so sucht er dem übel bestellten Tugendreiche durch Ernennung neuer Tugenden aufzuhelfen." Durch das Unbeschönigte, Unverhüllte gebe sich Kotzebue als „ein konsequenter Anhänger des neuen Sonnensystems" zu erkennen. „Spricht er z. E. von der Liebe, so meint er nicht die Liebe der Seelen, sondern er meint ganz einfach die Vorboten der Schwangerschaft, deshalb auch sind seine Sonnenjungfrauen eben so schwanger wie seine anderen liebenden Jungfrauen". „Ueberhaupt kann man Kotzebues Aehnlichkeit mit Kopernikus nicht übersehn, „denn dieser ist in Frauenburg begraben, jener aber verwaltet in Königsberg das Direktorat des theatralischen Kunstfaches." Der Name Kotzebue (Schlegel erfand eine bekannte Charade, die er dem Druck zu übergeben, für unziemlich hielt) giebt dem Verf. den Einfall, jedes Trauerspiel von ihm: Tragokotzeske, Lustspiel: Komokotzeske nnd Schauspiel: Schlammokotzeske zu nennen. Wahrlich Schlegels aus kunstreichen Versmaaßen zusammengeleimte Ehrenpforte ist danach, um des Verf. Worte wieder zu wählen, ein „ehern Denkmal, das noch immer als neu dasteht" von welcher Ehrenpforte gesagt wird, es „zog der bescheidene Mann nicht eben freiwillig durch sie, sondern wurde er da hart durchgezogen. Gleiches wurde wohl nicht durch die Wortspiele erreicht, daß Kotzebue den Karolus Magnus, Rehbock „zu Nacht gefördert", daß er sich eine Zeitlang „bemerkelt", daß er das Theater „unter Wasser gesetzt" habe u. s. w. Dem Publikum, meint der Verf. gefällt nur ein Lustspiel, in dem ihm „ein Paar derbe nackte Lenden mit allem Zubehör" gezeigt werden, nicht ein Lustspiel, wie der Sommernachtstraum, weil nicht darin „gerehbockt" wird u. s. w. — Hat Kotzebue im „Rehbock" nicht die Iliade vor dem Homer geschrieben?

Mehr als der Eifer seiner Freunde schadete ihm wohl die Zuthätigkeit seiner Freunde des Komikers Angely und des Commerzienraths Prin, jener, wenn er ausgezischt wurde, berief sich auf das ihm früher gewordene Glück „großen Beifall zu finden", dieser, wenn er in mißlichen Theatersachen das Wort nahm, erklärt, nicht der Sprecher des Publikums seyn zu wollen „wenn er es gleich „seit 1786 sehr oft, besonders im J. 1807 hier und in Tilse habe seyn müssen und es bisweilen mit gutem Erfolge war", jener macht dem Etatsrath den Hof und sagt, daß er ein unbedeutender Mensch jener Größe gegenüber „unter der Leitung des einsichtsvollsten Führers" Höheres in der Darstellung zu erreichen hoffe, dieser schiebt in einem Aufsatz zwischen Verse von Overbeck und Matthison einen Trauerspiel-Monolog von Kotzebue ein, um die Idee der Pflicht sich recht vor Augen zu stellen, der er und der Dichter nachzuleben habe*), beide sind ihm verpflichtet, denn jener verdankte es dem Einfluß seines Mäcens, in Lanzens Stelle bis zur Ankunft eines nicht erscheinenden Komikers zu verharren, und dieser verdankte ihm in seiner Idiosyncrasie gegen Schwartz es bewirkt zu haben, daß für immer das Glanzgestirn unseres Theaterhimmels ihm entzogen blieb. Die Hingebung beider Männer gewährte aber dem scientifischen Bühnenvorsteher keinen Schutz, da sie am wenigsten geschickt waren, die Abonnenten zu halten. Als es nur noch am Schlußstein der errichteten Musterbühne zu fehlen schien, stürzte der neue Bau wiederum zusammen.

Kotzebue hatte im Anfange selbst eingestanden, daß ein Trauerspiel wie „Wallenstein" nicht gegeben werden könne und sich damit entschuldigt, daß die neuen Schauspieler noch nicht beisammen wären. Allein auch später war es nicht zu verkennen, daß die Künstler nicht an ihrem Platze waren**). Die Theaterleidenschaft, von der die Rede war, ließ bald nach und im Sommer konnte selbst Glucks Meisterwerk sie nicht mehr zum Aus-

*) Im Königsberger Theaterblatt 1815 ist von dem ersten ein Aufsatz S. 38. enthalten, von dem zweiten mehrere, einer der mit Overbecks Verse an einen Kanarienvogel anhebt. S. 67.

**) Karschin, der erste Liebhaber, gab den Wrangel und Feddersen, das Singen vergangen war, den Sarastro.

bruch bringen. Schon im Mai liest man auf dem Comödienzettel: „morgen, wenn das Wetter schlecht ist — —, sonst kein Schauspiel.“ Die Gäste wecken auch kein neues Interesse mit Ausnahme der Mad. Minna Becker, geb. Ambrosch, der ersten Sängerin in Hamburg, einer Coloratur-Künstlerin, wie sie noch nie gehört war, die im Juli und Aug. 1815 in einer Reihe von klassischen Opern gewöhnlich neben Mad. Mosewius auftrat, so sang sie den Belmonte, die Anna, bisweilen aber auch dieselben Partien, wie die Königin der Nacht, vortrug. Des letzteren Umstandes ungeachtet wünschte man sie für Königsberg zu gewinnen, aber zur Befriedigung ihrer Forderungen waren wohl nicht mehr die Mittel ausreichend *). Die Opern blieben mangelhaft. Der Balletmeister Uhlich, der mit seinen beiden kunstgeübten Söhnen aus Weimar kam, trug wenig dazu bei, um die gewöhnlichen Vorstellungen anziehend zu machen, indem er „die Kunst alte Weiber jung zu mahlen“, „Arlequins Tod und Hochzeit“ darstellte. — Der Besuch des Theaters ist in stetem Abnehmen. Das Abonnement für das folgende Halbjahr kömmt nicht zu Stande. Zu geringerem Preise sollen — im September wird die Bestimmung getroffen — künftig in der Woche nur 4 Vorstellungen gegeben werden, am Sonntage zum vollen Preise. Am 5. Oct. ergeht die Anzeige, daß Kotzebue die technische Leitung des Theaters niedergelegt habe, und daß sie Feddersen, Mosewius und Miller übernehmen werden. Am 1. Nov. 1815 entschließt sich der Regierungsrath Müller allein die Administration zu führen und sprengt durch Gehaltsabzüge den Künstler-Verein von einander. Karschin und Melchior kündigen zuerst, es folgen Feddersen und Mosewius. Ihr eigenes Elend persiflirend führt die bald sich und dem Zufall überlassene Gesellschaft: „Alles drunter und drüber“ in einem musikalischen Schwank auf, Stücke, die für Puppentheater oder Faschingslustbarkeiten be-

*) In Riga war sie 1817 willens, die Direction zu übernehmen unter Bedingungen, die aber auch nicht erfüllt werden konnten. Ihr Gatte, einst Regisseur des Weimarischen Theaters, trat in Königsberg im Lustspiel auf. Andere Gastspielende waren vor und nach dem Beckerschen Ehepaar Mad. Ritzler, Mad. Frank aus Cassel als Fanchon, Mad. Meyer aus Dresden als deutsche Hausfrau, Löll (Lell) als Hippelbanz, Herrmann, Gatte der Sängerin, als Scherasmin und Brandel, Müller als Fridolin.

stimmt sind, den „Herodes vor Bethlehem" und Kotzebue's „Kleopatra." Als das Sänger-Personal bis auf einen kleinen Rest zusammengeschmolzen ist, versucht es der durchreisende preußische Kammermusikus G. A. Schneider mit seiner Gattin und seinen Kindern eine Reihe Opern einzustudiren, allein nur eine „die Schweizerfamilie" kömmt zu Stande. Benefizen folgen auf Benefizen, die den Ausfall der regelmäßigen Einnahme decken sollen, aber der Zuspruch ist gering und obgleich die lebenden Bilder „mit Lebensluft" erleuchtet werden, so erlischt die Theaterlust ganz und gar. Es ist ein Ringen mit dem Tode, wenn sich das Wesen auch noch bis zum August 1816 hinquält.

Die vornehmsten Persönlichkeiten der Gesellschaft zu Kotzebue's Zeit waren folgende:

Heinrich Präger, Musik-Director, war als Componist und Violin-Virtuos gleich geschätzt. Er dirigirte die Opern nach der alten Weise mit der Violine und spielte die Solopartien allein. Er komponirte Singspiele von Jester und Kotzebue*) und trug im Concert die Ouvertüre zu seiner Oper „der Kiffhäuser-Berg" vor. Damals sang Dem. Präger, die aber in Königsberg nie die Bühne betreten hat. Präger blieb selbst noch zu Döbbelins Zeit den Königsbergern treu und nahm, als diese verronnen war, eine vorübergehende Anstellung beim littauischen Theater an.

Julius Miller, von Geburt ein Jude, gab vor Kotzebues Direction in Danzig**) und Königsberg Gastrollen und empfahl sich durch eine selten schöne Tenorstimme, die er, in guter Schule gebildet, mit vielem Geschmack zu behandeln verstand. Sein Spiel war nur gerade ausreichend, um nicht als mangelhaft zu stören. Seine Gestalt war ansehnlich, aber er konnte oder wollte nichts aus ihr machen. Dagegen bezauberte er durch die Stärke und Innigkeit seines Gesanges und durch den musikalischen Ausdruck. Er war „ein herrlicher Simeon" und zeichnete sich als Jacob Friburg und Almaviva in „Figaro's Hochzeit"

*) Hier trat seine Gattin als Luise Miller und als Elisene auf
**) Liederspiel „die Heerschau."

vortheilhaft aus. Miller war unter den Sängern damals allein neben Mosewius beachtungswerth. Nachdem er Königsberg verlassen, sang er auf mehreren Bühnen wie in Leipzig, wo er 1822 eine musikalische Akademie gab. Zuletzt privatisirte er in Düsseldorf und lebte hier in großer Dürftigkeit.

Friedrich Feddersen (Federsen) sang und spielte in Königsberg schon 1808 und 1809 unter dem Kapellmeister Himmel und dem Director Schwartz, er nahm Theil an den Gastvorstellungen der Mad. Bethmann und wurde damals schon zu den bedeutenderen Mitgliedern der Bühne gerechnet. Er gab den Gouverneur und Mad. Schwarz die Donna Anna, er den Dobroslaw und Schwartz den Unbekannten im „Wald bei Hermannstadt", er den Marinelli, Mad. Bethmann die Orsina und Schwartz den Odoardo, er den Theseus, Mad. Bethmann die Phädra und Schwartz den Theramen, er den Karl und Büttner den Franz Moor. Er geizte nach Rollen, die Schwartz spielte, und fühlte sich daher in Königsberg wohl weniger heimisch, als die anderen Collegen. Steinberg entführte ihn zuerst, indem er sich mit einem Theil seiner Truppe nach Memel übersiedelte. Feddersen kehrt zurück, aber dem Beifall, den er damals in Libau gefunden, verdankt er es, daß er nach Riga eingeladen wird, nachdem er für kurze Zeit sich an den Director der littauischen Bühne angeschlossen, unter Carniers Leitung in Elbing gespielt hatte. Er begiebt sich 1810 dahin. Neben dem alten Porsch ist er daselbst 1811 Regisseur. Dem Rufe Kotzebues folgend zieht Feddersen mit seiner zweiten Gattin*), seinem Schwiegervater Lange und seinem Collegen Büttner nach Königsberg. Er ist auch hier Regisseur. Früher hatte er Helden in Opern und Tragödien gespielt, jetzt zeigt er seine Stärke vornämlich in Conversationsstücken. Er war groß und robust gebaut und sein Organ dem Wuchs entsprechend. Für viele Rollen eignete er sich daher weniger, als es sonst seinem Talente nach der Fall gewesen, nicht für Helden, selbst nicht für den Herrn von Langsalm. Außerdem hatte er Mühe den schief gezogenen Mund

*) Feddersens erste Gattin trat damals in Königsberg in Lustspielen nicht ohne Beifall auf.

in gerader Lage zu erhalten. Er war derjenige Schauspieler, den Kotzebue nur lobte und, wenn selbst gerechter Tadel erhoben wurde, ihn vertheidigte, indem er dankbar seine Regie anerkannte, der das Gelingen vieler Vorstellungen vielleicht nur allein zuzuschreiben war und der er sich mit unverwüstbarer Thätigkeit und ausgezeichneter Umsicht unterzog. Auf der Bühne war er als Zaar Peter ganz an seinem Ort, weniger als Wallenstein, den er, so gut er auch die Verse sprach, vom poetischen Standpunkt in die Sphäre des Alltagslebens herabzog. Als die Gräfin Terzky ihn von Oestreich abzufallen überreden will, verräth er sein Schwanken dadurch, daß er am Schreibtisch sitzend eine Feder zerpflückt

Von dieser Seite sah' ich's nie

fügt ein Rezensent zu den Bemerkungen der Art hinzu. Kotzebue erhebt ihn als Odoardo mit den Worten: „Ich kann nicht mehr zum Lobe dieses Künstlers sagen, als: ich habe den großen Ekhof wohl zwanzigmal in dieser Rolle gesehn und Feddersen hat mir doch gefallen, sehr gefallen.“ Daß das Federn-Pflücken auch hier nicht vergessen wurde, ist gewiß. Als Unbekannter in „Menschenhaß und Reue“ erinnert er ihn an Fleck. Als Oberförster ist er „so gut wie Fleck.“ Vortrefflich war er als Major Zabern (ein Charakter, der mit dem des Hauptmann Klinker zusammenfällt) in der „deutschen Hausfrau.“ Im Komischen übertrieb er manchmal, so als einer der Zerstreuten, indem er statt das eigne, das Bein des Cameraden kratzte, als Schulmeister im „Dorf im Gebirge“ indem er mit der Ruthe seinen Unmuth grimmig zu erkennen gab. Feddersen war mehr tüchtig als genial. Eine originelle Auffassung des Darzustellenden wurde nicht leicht wahrgenommen. Er schien Modelle vorräthig zu haben, nach denen er die verschiedenen Rollen zuschnitt.

Feddersen kehrte wieder nach Riga zurück, wo er 1817 die Direction übernahm, die er 1813 schon ein halbes Jahr geführt hatte. Wiederholtes Krankheitsleiden, das ihn ins Bad zu reisen nöthigte, und traurige Geschäftserfahrungen — 1819 mußte er erklären, keine Zahlung leisten zu können — bestimmten ihn Direction und Theater aufzugeben. Er lebte seitdem, unheilbar krank im Privatstande in gänzlicher Abgeschiedenheit, Jahre lang

in einer Irrenanstalt, als ihn der Tod 1824 erlöste. Seine alten Collegen gaben ihm das letzte feierliche Geleit.

Friederike Feddersen, geb. Lange. „Maler, ruft Kotzebue aus, sucht ihr den idealischen Kopf, der fromme Einfalt, unwandelbares Vertrauen auf Gott, rührende kindliche Liebe, Unschuld ausdrückt, so zeichnet unsern Benjamin." Von schlanker edler Gestalt, mit den einnehmendsten Gesichtszügen, zeigte sie ungeachtet ihrer schnellen entschiedenen Bewegungen doch nur Grazie, durchaus nichts Herausforderndes. Schweigend siegte ihre Schönheit mit sanft überredender Bitte, wenn sie den Studenten für eine beleidigende Aeußerung Abbitte thun, wenn sie die Aschenbrödel spielen sollte ohne wie ihre Vorgängerinnen singen und tanzen zu können. „Als Aschenbrödel übertrifft sie die Toskani" sagt Kotzebue. Nicht Eleganz, sondern angeborne Anmuth beseelte ihr ganzes Wesen bis auf die melodische Sprache. Die unschuldigste Unbefangenheit bekundete jeder ihrer Blicke und Herren verdeckten das Auge, wenn Emilie vom Dolche des Vaters getroffen in seine Arme sank. Im Komischen stand sie wohl noch höher in unnachahmlicher Liebenswürdigkeit. Als Kotzebue von seiner günstigen Meinung immer mehr nachließ, beschloß sie sich ihm als Künstlerin zu zeigen und auf die Empfehlung äußerer Vorzüge, durch die sie als Pamina bezauberte, zu verzichten. Sehr schnell lernte sie die Hofräthin im Geheimniß und gab sie mit rauschendem Beifall. Leichtfertigkeit, Koketterie hütete sie sich zur öffentlichen Anschauung zu bringen und sie spielte in „Don Carlos" nicht die Eboli, sondern die Elisabeth. Nicht paßte „ihr Madonnengesichtchen für das Schalkhafte." „Sie wird in Kurzem Deutschlands ersten Künstlerinnen sich beigesellen", urtheilte ein ungenannter Recensent. Dies Wort schien sich nicht erfüllt zu haben, da sie, wieder bei der Bühne in Riga angestellt, 1822 auf einer Kunstreise begriffen in Königsberg als Gast auftrat. Die geringe Theilnahme, die sie fand, erklärte sich vielleicht daraus, daß sie in Rollen sich zeigte, die nach der Meinung der älteren Verehrer sich nicht für sie eigneten, so als Margarethe in den „Hagestolzen", oder gar als Emmeline in der Schweizerfamilie. Im Jahre 1824 wurde sie dennoch an das Petersburger Hoftheater berufen und verließ ihren erbarmungswerth todtkranken Gatten.

Gustav Karschin*) mit seiner Gattin kam aus Lübek von der aufgelösten Löweschen Truppe, um die ersten Liebhaber in Tragödien und Comödien zu spielen. Als Juranitsch in „Zriny", als der junge Klingsberg war er vorzüglich mit allen Mitteln ausgestattet, um den Eindruck hervorzubringen, den er auf die Geliebte machen sollte. Im feinen Conversationsstück, namentlich wenn er mit der Gattin und Mad. Feddersen zusammen spielte, war er oft unvergleichlich, oft aber, ohne daß man ihm eine Nachläßigkeit vorrücken konnte, ließ er kalt, als wenn eine üble Laune ihn hinderte. Häufige Kränklichkeit war wohl an seinem ungleichen Spiel Schuld. Büttnern, der bald an Kotzebue keinen Gönner mehr fand, konnte Karschin nicht verdrängen, da wenn der letztere auch mehr Innigkeit und Frische besaß, er es nie zu der Tiefe des Verständnisses brachte. Es war etwas durchaus Verfehltes, wenn er den Wrangel, den Flodoardo zu geben sich beigehn ließ. Karschins Gattin stand künstlerisch ungleich höher und er gefiel vornämlich in Stücken, in denen er mit ihr zusammen, bisweilen mit ihr allein wirkte, wie in der „Beichte" und dem „Blitz" von Müllner.

Clara Karschin schien sich nach der Hendel-Schütz gebildet zu haben. Wenn sie aber auch bei größerer Jugend und einer weniger gedehnten Vortragsweise ein mannichfaltigeres Spiel hätte entwickeln sollen, so wagte sie sich doch nicht wie jene an naive Rollen, wie Margarethe in den „Hagestolzen" und sie gab die Eboli wohl nur, weil es an einer befähigten Darstellerin für sie fehlte. Wenn sie durch ihr wohl berechnetes gemessenes Auftreten in Conversationsstücken nur in der Art brillirte, daß sie ein dauerndes Interesse zu erhalten verstand für sich und die Mitspielenden, die sie sichtlich beherrschte, so entfachte sie ein stürmisches Feuer als Ariadne, Johanna von Montfaucon, Adelheide von Wulfsdorf und Orsina. Da sie auf der Bühne zu Hause war, so nahm sie es manchmal in der großen Zahl von Lustspielen etwas leicht und verdeckte durch ein leiseres Sprechen, durch willkührliche Einschaltung von Worten und Sätzen — selbst in einem Kotzebue-

*) Ein Eduard Karschin gab 1802 in Königsberg den Ruf d. J. in der „Schachmaschine."

schen Stück — ihre Unsicherheit. Darüber war der Dichter, welcher vorher proklamirt hatte, sie sey „in jeder Rolle eine treffliche und in vielen eine große Schauspielerin", höchlich entrüstet und er sagte: „sie spreche so, daß man sie nicht versteht und wenn man sie vernimmt, so hört man Unsinn." Die Beiden verdarben es noch mehr mit ihm, da sie die Beurtheilungen für nicht zutreffend erklärten. Mad. Karschin, von idealischer Körperbildung, suchte es auch in pantomimischen Vorstellungen der Hendel-Schütz gleich zu thun, die sie in Königsberg und Danzig gab. Neben den „Attitüden der Lady Hamilton" zeigte sie, stets weiß gekleidet, zwei Stunden hindurch Le Bruns Seelenmalerei „Schmerz, Schlauheit, Dummheit" darauf die Sphinx und Pygmalions Galatea, die Lucretia und die Niobe, im Geschmack der italienischen Malerschule die Magdalena in verschiedenen Situationen, in dem altdeutschen die Jungfrau Maria, ferner Medea die Kinder ermordend, Lady Macbeth nachtwandelnd, Ophelia im Wahnsinn. Die Vorstellungen zeugten von einer lebhaften und glühenden Phantasie, sie verbanden Kraft mit Wahrheit — mogten nicht viel schlechter als die ihrer Vorgängerin seyn, sprachen aber weniger an, weil sie nichts Neues mehr waren.

Das Ehepaar Karschin leitete eine Zeitlang eine in Detmold und Celle spielende Truppe, begab sich darauf nach Oestreich und wirkte noch 1850 in Wien auf dem Theater in der Neustadt.

Friederike Krickeberg *), die Nichte der berühmten Charlotte Brandes und die Tochter des Balletmeisters Koch, war in Hannover 1770 geboren. Sie kam nach Preußen, woher ihr Vater, der Sohn eines Amtmanns in Littauen und Mitglied der Ackermannschen Gesellschaft, gekommen war. Ekhof war ihr Lehrer, der sie als Kind für den Vortrag einer Gellertschen Fabel belohnte und sie unter seiner Leitung in Gotha Liebhaberinnen in Lust- und Singspielen geben ließ. In Berlin vom Prof. Engel begünstigt, spielte sie die Soubretten und in Schwerin die ersten Liebhaberinnen, wo sie mehrere Jahre mit Gaßmann mit großem Beifall zusammen wirkte. In Schwerin verheirathet mit dem

*) Almanach von Wolff 1837. S. 105.

Schauspieler Krickeberg wurde sie 1801 Directrice. Schiller, der sie persönlich kennen gelernt, schenkte ihr sein Wohlwollen und ließ „Maria Stuart" zuerst von ihr in Szene setzen. Als Mad. Krickeberg das Fach der Mütter übernahm, schrieb Kotzebue für sie „die Großmama." Seiner Einladung folgend verließ sie Hamburg, wo sie Mitglied des Theaters geworden, und ging nach Königsberg.

Von den ersten Lehrern hatte sie im väterlichen Hause Unterricht in der Musik und im Gesange erhalten. Gegen den Ablauf des vorigen Jahrhunderts war ein beliebtes Instrument die Glasharmonica, auf der sich der Schauspieler Bellmann 1790 hören ließ. Sie unterwies im Harmonicaspiel einer der ersten Meister Röllich.

Sie gab in ihrer neuen Anstellung die Isabella in der „Braut von Messina", die deutsche Hausfrau. Weniger genügte sie als Oberförsterin. Wenn in jeder ihrer Darstellungen sich eine mehr als gewöhnliche wissenschaftliche Bildung kundgab, so mogte diese in Mütterchen der Art ihr nicht zu Statten kommen. Ungeachtet der Lobpreisung von Kotzebue wurde wenigstens bei den Königsbergern für die Oberförsterin keine Sympatie geweckt. — Wiederholt ließ sie auf der Bühne die Harmonica ertönen und viele Hörer waren außer sich, Damen fielen in Ohnmacht. In einer poetischen Aufforderung zu Harmonica-Concerten heißt es, sie möge nicht wollen

Daß die Sehnsucht, aufgeregt
Durch die Messerspitze,
Dargereichter Götterkost
Sich umsonst erhitze.

Mad. Krickeberg wurde vortheilhaft in Berlin angestellt, wo sie als Frau und Künstlerin stets gleich geachtet 1837 ihr fünfzigjähriges Schauspielerjubiläum feierlich beging, an diesem Tage in den „Stricknadeln" spielte und noch in späteren Jahren sich Beifall erwarb. In Berlin versuchte sie sich auch als dramatische Schriftstellerin und die nach dem Französischen bearbeiteten Lustspiele „der Kammerdiener", „die Odaliske" wurden wie überall, so auch in Danzig und Königsberg gern gesehn.

Fersen war Buchhändler gewesen und trat unter dem angenommenen Namen in Liefland auf verschiedenen Bühnen als Schauspieler auf. Künstlerische Einsicht leitete ihn nicht ohne Glück, so lang er in ruhiger Haltung in dem etwas monotonem Vortrage einzelne Lichteffecte in seinen Gebilden aussparte, aber er überstürzte sich, sobald er in leidenschaftliche Aufregung verfiel dermaaßen, daß man Alles vermißte, was ein Kunstwerk heischt. Kotzebue selbst, der ihn eines der bedeutendsten Mitglieder nannte, tadelte seine Rauhigkeit, wenn er etwas Unangenehmes zu sagen habe und nahm Anstoß an dem „unerträglich bellenden Ton" und legte ihm „die Vermeidung des Heulenden und Bellenden" ans Herz. Auf seinen Rath ging er zum älteren Heldenfach über. Es mußten alle Rollen so geschrieben seyn wie „Nathan", wenn er gefallen sollte, doch konnte er es nicht dahin zu bringen, daß Schwartz vergessen wurde, den Fersen, ein langer schmächtiger Mann mit leidendem Gesichtsausdruck, zu ersetzen, bestimmt war. Als Appiani war er nur in der ersten Hälfte gut, als Otto von Wittelsbach und Macbeth durchaus nicht genügend. Es konnte nur sein Streben, nicht sein Leisten Anerkennung finden.

W. Melchior war schon früher dem Theater in Königsberg einverleibt gewesen. Mit dem westphälischen Heere kam er auf dem großen Rückzuge hieher und versuchte sein Glück auf den Bretern. Charakteristische Darstellung bezeichnete schon sein erstes, bescheiden rückhaltendes Erscheinen in einem Kotzebueschen Lustspiel als Invalide. In den Jahren 1815 und 1816 viel beschäftigt zeigte er ein Talent, das bei dem zur Ausbildung gebotenen Anlaß überraschende Fortschritte machte, zeigte er, was er mit seiner tüchtigen Theaterfigur, mit seiner guten Stimme und seiner Gabe trefflichen Humors leisten konnte. Es schadete ihm, daß neben ihm Feddersen spielte, dessen Stellvertreter er füglich seyn konnte. Auch als Baßsänger befriedigte er, wo die komische Action das Vorwaltende war. In richtiger Abstufung traf er stets das Maaß in Darstellung der verschiedenen Charaktere, des Onkels in Contessa's „Räthsel", des Zinngießers Bremer, neben ihm gab Wurm den Heinrich, des Monte Fiascone, Schnudrian und Herodes. Aber auch in ernsten Stücken, in Tragödien war er bisweilen vorzüglich zu nennen, so als Burleigh.

Louis Angely aus Berlin, am Ende des vorigen Jahrhunderts geboren, ein kleines schmiegsam bewegliches Männchen, hatte sich auf vielen Gastspielen genug Routine angeeignet, um Jocus zu treiben in mannichfacher Gestaltung, so in der „Seelenwanderung" oder auch nur, wenn er mit einer Zahl charakterischer, an einem Gestell hangender Perücken sich unterhielt. Er drängte sich in Nebenpartien oft auf ungemessene Weise vor und verdarb durch ein ungehöriges Uebertreiben manches Stück, in dem er nur mitzuwirken hatte.

Angely, der in Reval seine Studienjahre verlebt, kam 1814 nach Preußen und gastirte abwechselnd in Danzig und Königsberg. Da der von Kotzebue erwartete Komiker nicht erschien, ein andrer aus Riga berufener nicht gefiel, Lanz entlassen war, so machte Angely Figur, wenn auch „der wunderkleine Genaly" außerhalb des Theaters gegen den kolossalen Theaterfreund Abraham Möller ganz verschwand, mit dem er in Königsberg viel zusammen war. Weniger als mittelmäßig gab er den Hurlebusch und wurde hier von Kotzebue, dessen Schützling er war, getadelt, den Adam im „Dorfbarbier" den Paul in der „Schweizerfamilie" den Thomas im „Geheimniß" *). Er gefiel um so weniger als Weiß und Wurm noch in lebhaftem Gedächtniß waren. Während der Misere nach der Kotzebueschen Direction trat er in Declamatorien auf, eine Dame trug Matthisons „Adelaide" vor und er darauf die Travestie „Alte Kathrine" er ein anderes Mal eine Aufgabe zum Schnellsprechen „Wischiwaschi", angeblich von Kotzebue, und als Seitenstück „Schnickschnack". Die Wahl zeugt für des Künstlers Geschmack. Im J. 1817 giebt er Gastrollen in Riga, ehe er sein Amt als Vice-Director in Reval antritt. Er wird Regisseur des neu gegründeten Königsstädter Theaters in Berlin. Weniger als Schauspieler wirkt er hier, denn als Verfasser komischer Singspiele, die meist aus dem Französischen entlehnt sind. Wer kennt nicht „die sieben Mädchen in Uniform?" Ein Paar unter den vielen Stücken „das Ehepaar aus der alten Zeit", „das Fest der Handwerker" verdienen nicht vergessen zu werden. Im J. 1821 giebt er wieder

*) Als Angely an einem Abend ausgepfiffen wird, läßt Kotzebue an das polizeiliche Verbot erinnern, laute Zeichen des Mißfallens zu geben.

Gastrollen. Mehrere Jahre macht er in Berlin statt des Gastes den Wirth als Besitzer eines Hotels. In Berlin starb er 1836 *).

Eine Uebersicht der unter Kotzebue beschäftigten Schauspieler und das Verhältniß der Oper zu seiner Zeit und zu der Hürays, giebt Nachstehendes.

Menschenhaß und Reue.

General . . .	Hr. Krickeberg.
Gräfin . . .	Mad. Krickeberg.
Major . . .	Hr. Karschin.
Meinau . . .	„ Lange.
Bittermann . . .	„ Melchior.
Peter . . .	„ Angely.
Eulalia . . .	Dem. Schubert.
Unbekannter . . .	Hr. Feddersen.

Maria Stuart.

Elisabeth . . .	Mad. Krickeberg.
Maria	„ Karschin.
Leicester . . .	Hr. Fersen.
Talbot . . .	„ Feddersen.
Burleigh	„ Melchior.

*) Werther, der als Komiker angestellt wurde, stand in Riga, woher er kam, in großer Gunst, die er hier nicht erringen konnte. Er kehrte nach Riga zurück. Louis Toussaint wird als Bassist 1816 angestellt. Neumaher und seine Gattin für die Oper gewonnen, geben den Tamino und die Pamina, Titus und Sextus ohne Beifall. Als Sängerinnen wirkten Dem. Schmach, Mad. Amal. Köttlitz geb. Backhaus und Mad. Caroline Ziesmer in kleinen Partien. Auch deren Männer gehören zum Personal. Mad. Grundmann spielt die Oberförsterin, Mad. Herbst, geb. Unzelmann, gleichfalls alte Frauen, Dem. Schubert, Dem. Jeannette Wachs (der Kotzebue schon zu Beinhöfers Zeit wohl wollte und ihr eine glänzende Benefiz-Vorstellung verschaffte) und Dem. Meyer, Tochter des verstorbenen Souffleurs, Dem. Krickeberg Liebhaberinnen. Krickeberg, der Director in Schwerin, Gotha und Lübeck gewesen (das von ihm am letzten Orte begründete Theater übernahm Löwe) und führte es bis 1810). Pfeil aus Stuttgart und Langlechstellten Alte dar, dieser sang auch Kunz d. h. ungeachtet der schwachen Stimme Liebhaber, die ... und Legal Bediente.

Erinnerungen

aus den Kriegsläuften des Jahres 1807 in und um Braunsberg.

Von C. E. Höpfner.

(Mit einem Situationsplane.)

Nur noch wenige Bewohner Braunsberg's werden am Leben sein, die sich der verhängnißvollen Zeit von 1807 erinnern, als die Schrecken des Krieges über den Ort kamen, — Gefecht in der Stadt, mehrtägige Plünderung und in deren Folge Verarmung auf lange Zeit; denn selbst jetzt nach 46 Jahren sind die Scharten noch nicht ausgewetzt, welche der Stadt vom Februar bis zum October 1807 geschlagen wurden. — Aufgefordert, über die unglücklichen Ereignisse jener Zeit etwas niederzuschreiben, will ich solches versuchen, so weit mir das Gedächtniß nach dieser langen Reihe von Jahren treu geblieben ist.

Die Französische Armee, ziemlich aufgelöst, wollte sich nach der Schlacht von Pr. Eylau (am 7. u. 8. Februar 1807) über die Weichsel zurückziehen, wurde aber durch den Eisgang, der damals eingetreten war, an der Ausführung gehindert. Anderer Seits fand aber auch keine Verfolgung der Franzosen statt; denn der Befehlshaber der Russischen Armee, Bennigsen, hatte sich nach der Schlacht von Pr. Eylau mit derselben nach Königsberg zurückgezogen. Der Uebergang über die Weichsel wurde daher von Französischer Seite aufgegeben, und die Armee-Corps von Bernadotte und Ney, welche an der Schlacht von Pr. Eylau nicht Theil genommen hatten und also auch nicht geschwächt waren, erhielten den Befehl, die Ufer der Alle und der Passarge zu besetzen. Der Preußische General L'Estocq traf dagegen Anstalten mit ei-

Rollen abtrat, mit neuen befaßte er sich nicht mehr oder wenigstens lernte er diese nicht. In manchem alten Stück konnte ihm Beifall nicht versagt werden, so in „Röschen und Colas", in welchem auch seine Gattin geb. Feige, die beinahe ganz den Bretern entsagt hatte, die Mutter Anne höchst ergötzlich spielte. Er gab alte Polterer, so den Kosaken-Hetman, den Schulzen Brandel. Auch übernahm er größere Baßpartieen, den Tobias Filz, Papageno, Richard Boll. „Die Schweizerfamilie", mit der er sein Werk begann, fiel mittelmäßig aus. Der Besuch war sehr matt, da die guten Schauspieler ihm nicht treu blieben und die schlechten keine Zuschauer herbeizogen. Schon im Dezember schloß er an einem Abend das Schauspiel vor dem Anfang und gab als Grund — ungewöhnlich genug — das „zu schlechte Wetter" an. Die Dutzendbillete fanden ungeachtet ihrer Wohlfeilheit keine Abnehmer. Der Director setzt seine Hoffnung auf gastirende Notabilitäten und begiebt sich auf Reisen, um solche zu gewinnen und zugleich für passend mitwirkende Kräfte zu sorgen. Seit seiner Zeit ist es nicht ungewöhnlich, daß Sänger und Schauspieler nur für die Dauer des Gastspieles eines zu erwartenden berühmten Künstlers zur Vermehrung der Truppe hinzugezogen werden. So jetzt das aus früherer Zeit bekannte Sängerpaar Herrmann, denn Fischer soll erscheinen. Während der Abwesenheit des Directors wird an dessen 55sten Geburtstage 1818 sein fünfzigjähriges Jubelfest gefeiert durch die Vorstellung des „deutschen Hausvaters" und die Titelrolle spielt der alte Ströbel, der gleichfalls vor 50 Jahren zuerst die Bühne betreten. Durch einen rothen Zettel wird die Ankunft des in guter Erinnerung stehenden K. Preuß. Kammersängers Fischer gemeldet. Bei erhöhten Preisen fällt ihm die Hälfte der Einnahme zu. Als Fischer Königsberg verlassen, begiebt sich bald darauf die Gesellschaft auf Reisen nach Elbing und andren Städten und eröffnet wieder im August in dem baulich verbesserten, decorativ verschönerten Hause — am Zuschauerplatz prangten jetzt zwei Trimeaux — hieselbst ihre Vorstellungen. In einem sonst nicht brauchbaren Schauspieler Büchner ward ein fleißiger Regisseur angestellt*). Es wird nämlich die Eintei-

*) A. Schröder, der dazu erkohren ist, giebt ein Paar Rollen und verschwindet wieder.

Tag 20,000 Mann an und zogen sich in der Nacht zurück. Außer Zweifel hat diese Truppe genaue Kenntniß von der Lage und den Verhältnissen der Stadt genommen; denn der Feind wußte darauf allenthalben sehr genau Bescheid.

Den 26. Februar des Morgens rückte der General Plötz hier ein *), der angeblich ein Corps von 14,000 Mann unter sich hatte. Die Truppen bestanden gemischt aus Preussen und Russen: die Russischen Infanterie-Regimenter Kaluga und Wiborg, dem Preußischen Infanterie-Regimente Kropff, welches bis dahin in Warschau stand, einem Bataillon Ruets, Füsilieren, Husaren, Dragonern, Artillerie und Towarczys, welche Letztere später mit ihren Pferden und vollem Gepäck hier zum Feinde übergingen, von diesem aber, wie sie es verdienten, verächtlich behandelt wurden.

Die Vorhut unter La Roche-Aymon-Husaren **) und Füsilieren zogen vor die Stadt, gegen das Dorf Zagern, den Stadtwald und Stangendorf; La Roche-Aymon selbst blieb in der Stadt; desgleichen die Infanterie; die Kavallerie und Artillerie seitwärts und hinter der Stadt nach Heiligenbeil hin.

Man machte es sich bequem; und es ist außer allem Zweifel, daß die Führer dieses Corps von der Nähe und der Stärke des Feindes keine Kenntniß hatten. Ja, obschon ihnen mitgetheilt wurde, wie es hier bekannt sei, daß der Feind sich in bedeutender Anzahl in Mühlhausen, Zagern und im Stadtwalde befände, so wurde dieser Mittheilung doch kein Glauben geschenkt und sie blieben bei der Meinung, daß der Feind auf dem Rückzuge über die Weichsel begriffen sei und daß die hier gegenüberstehenden Truppen nur den Rückzug zu decken hätten. — Ein von den Dragonern zur Rekognoscirung abgesandtes Detachement wollte weder in Zagern, noch im Stadtwalde den Feind bemerkt ha-

) Nach v. Höpfner Bd. III. S. 300 rückte der General Plötz bereits am 25 Februar in B. ein. Auch hatte nach seiner Angabe die Kavallerie-Brigade Durosnel Braunsberg bereits am 21. Febr. verlassen. Hiernach konnte also Rouquette (Anmerk. zu S. 99.) nur vom 21. bis zum 24. Febr. in Br. gewesen sein, an welchem Tage abe schon die Vorposten-Brigade v Maltzahn einrückte.

**) Dieses waren Prittwitz-Husaren. — La Roche-Aymon oder Graf de la Rocheaymon, nach der Rangliste für d. J. 1806 als Major dem Husaren-Regiment v. Rudorff (No. 2.) — Leibhusaren — aggregirt, stand (nach Höpfner S. 300.) im J. 1807 bei dem Regiment Prittwitz-Husaren.

einer passenden Stelle bei Schröder fehlen *), dessen Nachfolger er später als Director und Restaurator des verfallenen Danziger Theaters wurde. Lange wirkte er als ein geachtetes Mitglied des Königsstädter Theaters in Berlin. Gegenwärtig ist er mit seiner zweiten Gattin, geb. Weinland, beim Hoftheater in Petersburg angestellt. Laddey trat zuerst öffentlich auf als Fritz Böttcher im „Kind der Liebe"; in Königsberg gefiel er als junger Klingsberg, Ferdinand in „Kabale und Liebe" als Schill und Körner in zwei Stücken von v. Schaden, als Mortimer, Fiesco, als Roderich im „Leben ein Traum", als Jaromir in der „Ahnfrau" welche zu seinem Benefiz im Mai 1818 zuerst dargestellt wurde. Zu vielen Helden reichte damals noch nicht seine Kraft aus. In Königsberg vermählte er sich mit der mehrere Jahre älteren Christiane Möser, geb. Felge, einer Verwandtin des Directors und der abgeschiedenen Gattin des Musik-Directors Möser. Sie sang in Königsberg noch die Aschenbrödel, Fanchon, Emmeline und Pamina und ergriff darauf das Fach der alten Frauen. Hier trug sie ihr entschiedenes Spiel noch mehr zur Schau. Sie gab die Frau Miller in „Kabale und Liebe", die Frau Krebs im Lustspiel „der gerade Weg der beste." Haushälterinnen zeichnete sie mit widerwärtiger Wahrheit. Amalie Hartmann war erste Liebhaberin. Auch ihr, einer hochgewachsenen Schönen hätte man mehr jugendliche Befangenheit gewünscht. Schon seit 1811 und 1812 war sie in Königsberg bekannt, wo sie die Afanasja gab und „die Kindesmörderin" deklamirte. Jetzt erschien sie als Louise in „Kabale und Liebe", Amalia in den „Räubern", Emma in in den „Kreuzfahrern", Elisene; auch manchmal in Opern so als Papagena. Luise Scharuff aus Frankfurt a. M., die sich eine Schülerin der Hendel-Schütz nannte, war bei weitem mehr Künstlerin. Bei ihrer imposanten Größe waren ihre Bewegungen etwas schwerfällig und sie eignete sich nicht zu zarteren Charakteren, um so weniger als Laddey der erste Liebhaber war. Sonderbar nahm es sich aus, als er sie als Johanna von Montfaucon auf seinen Armen auf die Bühne brachte. Julie in „Fiesco" Maria Stuart, Johanna von Orleans, Lady Milford, Donna Diana stellte sie dar und hier war ihr Vortrag anerkennungs-

*) Kurze Zeit vorher gehörte er zur littaui

Es würde zu weitläuftig sein, das Unglück näher zu beschreiben, welches die Stadt durch die mehrwöchentliche Plünderung und die so lange Besetzung vom Feinde erlitten hat. Nach acht Tagen wurde zwar das Plündern bei Todesstrafe verboten; indessen unter dem Vorwande nach Lebensmitteln zu suchen, woran große Noth war, nahm man bei der Gelegenheit alles Werthvolle, was man fand und das Nachsuchen geschah mit musterhafter Genauigkeit. — Noch in der Nacht vom 26. auf den 27. Februar wurde der Stadt, als Antheil an der Plünderung für die Offiziere, vom Obersten ab *), eine große Geldbuße auferlegt; — 50 Friedrichsd'or war das Höchste und so herunter. Die Beschaffung des Geldes hatte ich mit zu betreiben und ich weiß daher, daß nur ein Theil der Forderung aufzubringen möglich war, daß man sich anderer Seits aber auch mit dem Wenigen begnügte, bis auf den Oberst vom Genie-Corps Casain, der auf Anrathen des General Barrois voll befriedigt werden mußte, indem derselbe sonst späterhin bei der Befestigung der Stadt noch schädlich werden konnte.

Die Französischen Truppen bestanden aus einer Division des Bernadotteschen Armee-Corps, unter Befehl des General Dupont, Bellegarde, General und Chef d'état major, General Barrois, Platzcommandant, Lahoussaye Cavallerie-Divisions-General, Rochol, Chasseurs à pied No. 9., Monnier, Oberst der Chasseurs No. 9., bekannt wegen seiner Thaten in Egypten. — Die Regimenter bestanden von der Linie No. 32 und 49 **), Chasseurs à pied No. 9 u. 16. — Kavallerie: Chamberou(?)-Husaren, Chasseurs à cheval No. 6., im Ganzen 12,000 Mann und 30 Kanonen. Das 32. Linien-Regiment wurde nach Frauenburg verlegt, die Kavallerie nach Rodelshöfen und auf die Stadtdörfer; die Artillerie lagerte dicht an den Gärten an dem Wege nach Frauenburg.

Einige Tage nach der Einnahme von Braunsberg verließ Dupont die Stadt auf dem Wege nach Frauenburg und ließ nur eine kleine Besatzung zurück; doch kehrte er bald wieder; die alten

*) Heißt doch natürlich so viel, wie aufwärts?

**) Das 49. Linien-Infanterie-Regiment findet sich in keinem der damals in Preussen und Polen stehenden Armeecorps. — Chasseurs à cheval Nr. 6 wird No. 5 zu lesen sein. — Vgl. v. Höpfner Bd. III. S. 309, 552 und Beilage G.

Unglimpf ihn durch Zeichen des Enthusiasmus entschädigen zu wollen und zu ihnen gehörte auch der da Capo-Ruf nach jener Arie. Es schien viel gewagt, um so größer war aber die Freude, als Fischer bereitwillig dem Verlangen entgegenkam und das Champagnerlied italienisch vortrug. Zu den neuen Rollen, in denen er gleichfalls einstimmige Bewunderung erregte, gehörte der Bucefalo in den „Dorfsängerinnen“ und der Schuster Sandrino in jenem Intermezzo „Il Geloso“ das er zusammen mit Mad. Herrmann zu allgemeiner Heiterkeit italienisch darstellte. Als zum Besten des abgebrannten Creuzburg eine Vorstellung gegeben wurde, so genügte Fischer gern der Aufforderung zum Mitwirken. Ueberschüttet mit Beifall — wenn damals auch noch nicht mit Blumen und Kränzen — begleitet mit Liebe und Glückwünschen verließ er, nachdem er zuletzt in einer „musikalischen Unterhaltung“ bewundert worden war, Königsberg und ließ es die hiesigen Verehrer nicht als möglich erscheinen, daß er im Stande wäre, durch maaßlosen Künstlerstolz, wie man las, gröblich zu beleidigen oder gar zu insultiren. Er reiste in Deutschland umher, hielt sich am längsten in München auf, ging nach Italien und war eine Zeitlang Impresario des Theaters in Palermo.

Der bis jetzt noch unübertroffene Schauspieler Ludw. Devrient trat auch zu verschiedenen Malen, wenn nicht in Königsberg, so in Danzig als Gast auf. Aus einer Kaufmannsfamilie in Berlin stammend, mit Halbbrüdern erzogen, von der herrschsüchtigen Mamsell Dubois, die das Hauswesen verwaltete, gemißhandelt, fand er Trost bei seinem Onkel und spielte mit der Cusine schon als Kind Komödie, nachdem er, wie viele Schauspieler damals, durch den Vortrag einer Gellertschen Fabel sein deklamatorisches Talent bewährt hatte. Die Jugendgenossin, die er in Königsberg nach langen Jahren wiederfand, bewahrt ihm ein freundliches Andenken. Da er zum Krämer nicht taugte, der er werden sollte, zur Flucht einmal eine Eisenstange zersägte, um den Mercurstab gegen den Jocusstab zu vertauschen, so gab der Vater endlich nach. Er konnte Schauspieler werden, aber er sollte nicht in Berlin und nicht unter seinem Namen spielen. Die Bedingung war ihm keineswegs gleichgültig. Wie „niemals seine Muse um den Beifall der Menge auch nur die leiseste Gunst

bezahlt worden ist, 44,379 Thlr. $77\frac{2}{3}$ Gr. und zwar für Requisitionen an:

1.	Vieh	3,884 Thlr.	7	Gr.
2.	an Pferden, Wagen und Geschirren	10,145	45	
3.	Eisen, Kohlen und Schmiede-Arbeit	1,930	$83\frac{1}{3}$	
4.	Material, Waaren, Arbeiterlohn und Diversem	12,063	$55\frac{1}{2}$	
5.	Getreide und Fourage	2,241	65	
6.	an Stadt-Anlehen und baarem Gelde	12,507	$33\frac{1}{3}$	
7.	Hospital-Forderungen	1,606	$58\frac{1}{2}$	
		44,379 Thlr.	$77\frac{2}{3}$	Gr.

Wie schwer den Bürgern von Braunsberg die Berichtigung dieser Schuld geworden, läßt sich leicht ermessen, wenn man beachtet, daß der Ort auf eine grausame Weise geplündert und dadurch der größere Theil der Bewohner so sehr verarmt war, daß jetzt, nach beinahe 50 Jahren, noch Spuren dieser Verarmung sichtbar sind.

Nicht uninteressant dürfte es sein, wenn ich zu dem Obigen noch einige mir bekannte Vorfälle aus jener Zeit hinzufüge.

Der Feind kannte die Verhältnisse, in welchen der Commerzienrath Oestreich im öffentlichen Leben stand, sehr genau. Da nun derselbe Braunsberg verlassen und sich nach Memel begeben hatte, wo sich damals der Hof befand, und nur sein Sohn Friedrich und der nachherige Schwiegersohn, A. Bellier de Launey, wie die alte Schwester des Commerzienrath Oestreich und der Schreiber dieses Aufsatzes zurückgeblieben waren, so beargwohnte der General Dupont im Hause Alles, und es mußte die größte Zurückhaltung beobachtet werden. — Dessen ungeachtet unterblieb es nicht, daß dem Commerzienrath Oestreich von Zeit zu Zeit Nachrichten über Haff zugingen.

Der Buchhalter des Hauses, Namens Steimmig, welcher nach Königsberg gegangen war, um von dort aus das Garngeschäft wahrzunehmen, indem die Verbindung mit dem vom Feinde nicht besetzten Theil des Ermlandes nach Königsberg eingeleitet worden war, beging die Unvorsichtigkeit, sich als Parlamentair hier einführen zu lassen, mit dem Vorgeben, daß Han-

durch ihn Bestand hatte, es waren gelungene Original-Dichtungen von ihm, denn der untergelegte Text war nichtssagend, die selbst in Copien — mancher Schauspieler nach ihm gab mit Glück den armen Poeten — uns noch erfreuen. In „Garrick“ *) setzt dieser französischen Schauspielern aus einander, daß die französische Bühne es auf glänzenden Schein anlege, die englische auf ergreifende Wahrheit. Da diese ihm nicht beipflichten wollen, so ergreift er ein Bettkissen; sie lächeln als er es als ein Kind auf den Arm nimmt und an die Brust drückt, aber sie hören aufmerksam zu, da er mit ihm spricht, tändelt und ihm liebkos't, sie empfinden rührende Theilnahme an dem, was er ihm sagt und beschreibt, als er sich ans Fenster gestellt hat und ihm dies und jenes zeigt, mit der Lebhaftigkeit des glücklichen Vaters wächst das Vergnügen der Zuhörenden, aber jener voll zu großen Eifers beugt sich hinaus und läßt — das freundliche Wort wird in seinem Munde plötzlich ein furchtbarer Schrei — das Kind fallen, mit Grausen blickt er nach, um sich ihm nachzustürzen, im Blick des Entsetzens verräth er, daß es um den Liebling geschehn ist und mit einem fürchterlichen Ach sinkt er vor dem Fenster als Leiche zusammen. Die Fremden theilen seinen Schmerz und Schrecken und eilen dem Unglücklichen zu Hülfe. „Das ist Spiel“ sagt Garrick, springt auf, um in größter Ruhe das Gespräch fortzusetzen. Das war Spiel, das die Zuschauer bis zur obersten Gallerie hinauf dieselbe Gefühls-Scala durchmachen ließ, die die französischen Schauspieler durch ihr Benehmen sollten erkennen lassen. — Der alte Poet, der sich kläglich von Gelegenheitsdichterei nährt, hat in bescheiden kindlichem Wesen, nachdem er den Schmerz der Entbehrung überstanden, sich ein innerlich reiches Leben gewahrt. Ungeachtet der eingefallenen Züge hat er ein wohlthuendes liebenswürdiges Ansehn, die Weltlust sticht ihn ihm selber lächerlich in der Begierde an, mit der er sich über ein ihm gebotenes leckeres Mahl hermacht, in der Zutraulichkeit, mit der er dem Mädchen sein Leben des Breiteren erzählt und seine Schwächen und Vergehungen nicht verbirgt, an die er sich wenn auch reuig, doch gern erinnert. Man kannte das sentimental langweilige Stück nicht wieder, so hoch stand der Schauspieler über dem Dich-

*) „Dramatisches Gemälde in 1 Aufzuge.“

ter. — Wenn Devrient lebenswahre Karikaturen in größter Mannichfaltigkeit im „das Blatt hat sich gewendet" von Schröder, „Er mengt sich in Alles" von Jünger, „Mißverständnisse" von Steigentesch, „Künstlers Erdenwallen" von J. v. Voß, in den „Drillingen" besonders als der Bruder Meißner, den „beiden Billets", im „Schauspieler wider Willen", als Fips und als Elias Krumm, im „Hund des Aubri" (Posse) vorführte, so bewährte er mehr als in allen den Meister als „der Geizige." Diese Dürre und berechnende Kälte, mit der er mit bleichen Lippen einen trocknen Kuß giebt, bei der Umarmung die Herzlichkeit abweist, damit der Rock nicht durch Reibung Schaden nehme, war die untrügliche Schauseite der bis auf eine Regung, bis auf die Liebe zum Besitz, eingestorbenen Seele. . . . .

Bei genügenderer Unterstützung haben sich ohne Zweifel seine Leistungen in Danzig bei weitem besser ausgenommen. Nachdem Devrient Ende Augusts 1818 zweimal gespielt hatte, gab er dort im October einen ähnlichen Rollencyclus. Außer den meisten genannten Stücken kamen hier noch vor: „Don Carlos" (Philipp II.) „Graf Benjowski" (Stepanoff), „Stille Wasser sind tief" (Wallen), „die beiden Klingsberge" (der Vater), „Mißtrauische Liebhaber" von Brezner, „Aussteuer" von Iffland, „Jurist und Bauer" (Grübler), „die Zerstreuten", „die Tochter Pharaonis."

Die Aufnahme, die er in Danzig gefunden, stimmte ihn überaus günstig und er genügte gern der Einladung, die A. Schröder an ihn richtete. Am 25. März 1821 erschien er wieder in Danzig und fand ein noch geeigneteres Personal, besonders gern spielte er mit Dem. Weinland und ihrem nachmaligen Gatten Laddey. Die Stücke in denen er noch nicht gesehn worden, waren „Heinrich IV." (Falstaff), „Don Gutiere oder der Arzt seiner Ehre", „Haus Barcellona" von Rud. v. Bergen (nicht Ad. Bergen), „Gustav Wasa" (Christian), „Philippine Welser" von Zernecke, „Hausfrieden", „Spieler", „Dienstpflicht" (Baruch) *),

*) Als einst in diesem Stück Devrient mit Eßlair, der den Dallner gab, zusammen spielte, so äußerte ein Fremder, er bereue es nicht wegen eines solchen Genusses eine Reise von 60 Meilen gemacht zu haben.

„Schachmaschine" (Balken), „Hausdoctor" von Ziegler, „Freimaurer", „Nachtwächter", „Unterbrochene Whistpartie", „Vorlegeschloß" von A. v. Thale, „Hottentottin", Vaudeville von Tenelli.

Cumberlands Jude, den er auch diesmal spielte, war Devrients letzte Rolle auf dem Berliner Hoftheater, deren Zierde, wie sich der General-Intendant v. Reedern in der Todes-Anzeige ausdrückte, er seit 1815 gewesen. Dreißig Tage nachher war Devrient nicht mehr. Er starb 48 Jahre alt 1832.

Mit seiner Kunst war niemand freigebiger als der Komiker Albert Wurm, der, nachdem sein Verhältniß mit der Hofbühne in Berlin gelöst war, überall in Deutschland und in Rußland ununterbrochen Gastrollen gab, aber da er Erkleckliches sich zusammengespielt, des Spieles genug hatte und viele Jahre vor seinem Tode ruhte. Ein Jahr älter als Devrient überlebte er ihn um zwei Jahre. Wurm war Bedienter, dann Schneider gewesen, als solcher wurde er mit Schauspielern bekannt und auf seine gute Tenorstimme aufmerksam gemacht. Er bildete sich zum Opernsänger aus und in kleinen Wandertruppen gab er den Belmonte und Murney. Sein komisches Talent erhielt aber bald die Vorhand und der Beifall, den er für den an allen Orten von ihm gegebenen Plumper fand, in „Er mengt sich in Alles" entschied seine Laufbahn und seinen Ruf. Daß er neben dem weidlich karikirenden Spiel auch durch seinen Gesang und seine grotteske Tänze Ansprüche befriedigen konnte, gab ihm einen großen Vorzug vor vielen Buffoni. Die originellste seiner Darstellungen war wohl der Lorenz (im französischen Stück heißt er Jocoisse) im „Hausgesinde". Die Art, wie er unverschämt dem belfernden Herrn immer widerspricht, wie er verhöhnend die rechte Hand in flatternder Bewegung auf den Rücken legt, wie er nicht verlegen, als ein entwendetes Ei in seiner Rocktasche gefunden wird und zwar gekocht, das er eben vom Hofe aufgenommen haben will, mit ergötzlicher Mimik dies dadurch erklärt, daß er beim Gange in den Keller den Rockschooß vor dem flackernden Licht gehalten, wie er seinen Scherz mit dem aus dem Käfig gelassenen Vogel treibt, mit dem Metzelchen schön thut, bis dieses aus dem offenen Fenster entrinnt, er ihm nacheilt, aber vorsichtig das Fen-

ster vorher schließt, damit der Flüchtling, den er vom Baum herablangen will, nicht etwa zum Schabernack wieder ins Zimmer zurückfliegt, wie er eine Flasche kostet, die nicht für ihn hingesetzt ist, und er mit schlotternden Beinen die trügliche Signatur schrekkensblaß buchstabirt G-i-i-i-ftft. Der Königsberger Porsch, als Wurm 1819 in Riga spielte, rühmt dem von ihm hachgeschätzten Komiker nach: „nie weicht er vom Sittlichen ab und Uebertreibung ist ihm fern." Allein Wurm wählte Farcen, die so Uebertriebenes vorschrieben, daß die Zugaben kaum noch befremden konnten, wenn er sich statt Lakai Lewkoi nannte, als Trufsaldino an der Frescossee Geschmack fand, als Crispin in der Verkleidung der Schwester von Prag den abenteuerlichen Tod der vier Ehemänner in eigenthümlicher Ausschmückung vortrug. Vortrefflich war er als Jacob in „Unser Verkehr" und das Spiel reizte durch das Neben-Interesse wenigstens eben so sehr als an und für sich, weil das Stück für den Künstler in Berlin nicht weniger verhängnißvoll gewesen, als „Don Juan" für Fischer. In vielen Rollen traf er mit Unzelmann zusammen und in Danzig und Königsberg konnte man einen Vergleich ziehn im Bürgermeister Staar, im Thomas im „Geheimniß" u. a. m. auch mit Devrient versuchte er sich zu messen und selbst in Lustspielen, die ein mehr gehaltnes Wesen verlangen, als Wallen in „Stille Wasser sind tief", als die drei Ferdinande, als Jude. Neben der charakteristischen Figur in „Er mengt sich in Alles" spielte er für die, die das stark Aufgetragene lieben, das Devrient verschmähte, mit Erfolg im „argwöhnischen Liebhaber", „im Hausdoctor", in den „beiden Billets", im „Schauspieler wider Willen." Selten trat er in Opern auf. In den „Dorfsängerinnen" gab er den Marco.

Wurm befand sich in Königsberg zu Beinhöfers Zeit im September 1814. Im J. 1819 spielte er in Danzig im Januar, n Königsberg im Februar und März, worauf er sich nach Riga begab.

Aus der damaligen Versunkenheit, wie sie geschildert ist, die Bühne in Königsberg emporzubringen, daran mußte vorläufig der unternehmendste Geist verzweifeln. Der sanguinische Eifer, mit dem man sich nach ihrer Leitung riß, hatte sich gelegt. Als nach

Döbbelins Zeit im Lauf des nächsten Monats noch keine Meldung erfolgte, so wurde das Theater von den Actionnairen förmlich ausgeboten. In einer Anzeige vom 1. Juni 1819 werden ersucht „die Herren Theater-Unternehmer ihre Bedingungen wissen zu lassen. Die jährliche Miethe des bequem 1500 Zuschauer fassenden Theaters ist unabänderlich 2000 Thlr. mit Inbegriff des darin befindlichen Concertsaales, der dazu gehörigen Decorationen, einer kleinen Garderobe" u. s. w. Der Nothruf fand lange keinen Wiederhall. Hüray entschloß sich endlich im October die undankbare Mühe über sich zu nehmen; aber ohne wesentlich das Uebel zu bessern, bereitete er sich den eignen Untergang. Die Vereinigung der beiden Theater unter einen Director führte nicht, wie man gehofft hatte, zum Heile, vielmehr zur Entfremdung vom Theater-Genuß, so daß Ad. Schröders Nachfolger das umfassende Privilegium wieder aufgab, indem er durch die Theilung des Reichs keineswegs verlor*). — Das Streben durch

*) Um das Theaterwesen in allen Erscheinungen zu betrachten, wäre noch mancherlei der Berücksichtigung werth, wie die kleineren Gesellschaften, welche schon damals einzelne Gegenden fleißig durchzogen, und die Schulcomödien, die noch nicht ganz aus dem Gebrauch gekommen waren; jene vermehrten sich mit jedem Jahre und diese gewannen neue Beschützer, selbst in protestantischen Schulen. Die Gesellschaften, die oft noch Comödianten-Banden genannt wurden, waren einander so ähnlich, daß man alle kennt, wenn man eine gesehn hat. Eine Truppe, die wiederholt in Rastenburg, Lyk und Bartenstein spielte, hatte zum Director zuerst einen Schauspieler Brand, dann Bärenfeld aus Königsberg und zuletzt Krüger. Sie bestand aus etwa drei Familien. Die kleinsten Stücke, wie „die Beichte" gelangen am besten, aber die Zuschauer verlangten große und es wurde „Menschenhaß und Reue" und „Abällino" in Schick gebracht, ja sogar große Opern wie „die Zauberflöte." Es fehlte an Allem. Die Bühne in Rastenburg war in früherer Zeit in der Einfahrt einer Schenke, dann im Amtshause. Die Vorstellungen gewannen mit einen Reiz dadurch, daß man den Leuten keine Verlegenheit anmerkte, wo sich Verlegenheiten aller Art herausstellten Die Garderobe-Stücke wurden kurz vor dem Anfang noch zusammengeliehen und es hatte Interesse, des Onkels Weste und der Tante Shawl mitspielen zu sehn. Was nicht gesungen werden konnte, wurde gesprochen, das Lange ins Kurze, das Ernste ins Kurzweilige gezogen schon durch die merkwürdigen Auslassungen von Hauptszenen, wenn es an der nöthigen Zahl von Darstellern fehlte. Das Orchester war der Musikus, dem ein Paar musikalische Handwerker für etliche Freibillete Beistand leisteten. Unter den kleinen Truppen

Darbietung des Neuen und Neuesten das Publikum in immerwährender Spannung zu erhalten, bringt Abspannung zuwege, es hat die geordneten Bühnen-Verhältnisse aufgehoben und die Kunst untergraben. Wenn dieses Streben in unserer Zeit, wie die Erfahrung vieler Jahre nun lehrt, anstatt die Bühne aufzulösen, ihr Bestand gegeben zu haben scheint, so kann dessen ungeachtet das Bemerkte nicht als Unwahrheit zurückgewiesen werden, so lange nicht für Schauspiel das fremde Wort Spectacles eingebürgert wird.

Sind im Verfolge dieser Geschichte mehrfach die Punkte hervorgehoben, die das Gedeihen des Theaters zu bedingen oder seiner Würde zu gefährden scheinen, so möge es erlaubt seyn, schließlich einige Wünsche in Betreff der Provinzialbühnen auszusprechen.

So wenig das Centralisiren der Kunstinteressen jetzt an der Tagesordnung ist, daß nämlich die Hauptstadt allen Lichtstoff in sich aufnimmt und ihn den kleineren Städten ganz entzieht, so dürfen diese nicht klagen, wenn jene bevorzugt wird, um so weniger wenn sie einen theilweisen Mitgenuß gestattet. Der Kunstverein in Königsberg verdankt seine Bedeutsamkeit großentheils dem Umstande, daß ihm huldreich die kostbarsten Bilder zu den Ausstellungen anvertraut wurden. Eine ähnliche Gunst müßte auch den Theatern in Danzig und Königsberg zu Theil werden, woraus ihnen eine wohlthätigere Hülfe erwüchse als etwa aus einem jährlichen, königlichen Zuschuß. Mögen für die größten Gehalte die größten Künstler für die königlichen Schauspiele in Berlin gewonnen werden, aber möge jeder der angeseheneren unter den Kontrakt-Verbindlichkeiten auch die unterschreiben, in einem Jahre in zwei Sommermonaten unentgeltliche Gastvorstellungen in Danzig und Königsberg zu geben. Die jetzt erzielte glänzende Einnahme ist trüglich wegen des zu entrichtenden Hono-

ist die von Bernhard Seibt, F. W. Räder zu nennen, die, sowie die von Köhler, 1817 und 1820 Vorstellungen in Elbing gaben.

Eine Schulkomödie, die im Barocken nichts denen des 17. und 18. Jahrhunderts nachgab, veranstaltete in Elbing, wo einst dieselben sehr geliebt wurden, E. G. Graff 1807 und lud zu ihr durch ein Programm ein, das als Curiosität aufgehoben zu werden verdient.

rars an den Künstler und der Leere des Hauses nach seinem Abschiede. Bei einer bestimmten Folge der Allerhöchsten Orts gewährten Gastvorstellungen könnte von der Direction die Tafel gehörig bereitet werden, an der der fremde Schauspieler unter passenden Spielgenossen den Ehrenplatz einzunehmen hat. Er würde vorleuchten, wenn auch nicht wie bis dahin im Hochrelief aus dem flachen Grunde vortreten und anstatt Licht auf der Szene zu verbreiten, durch Schlagschatten alle Harmonie zerstören. Das gegenseitige Sich-in-einander-Finden würde erst der Gesellschaft die Möglichkeit gewähren vom Gastspieler zu lernen, der nun meist in überraschender Erscheinung sie nicht zu sich selber kommen läßt.

In Königsberg befinden sich jetzt im Gehäuse desselben Tempels zwei Theater und die Einrichtung hat sich längst bezahlt gemacht. Bei der Erfahrung, daß sich nicht eine Bühne leidlich erhalten kann, klingt das Verlangen nach zwei Bühnen auffallend. Nur dadurch, daß jedem eine besondere Bestimmung gegeben wird, können sie das Beste der Kunst fördern. Jetzt wird im großen Theater selbst das kleinste Lustspiel und im kleinen bisweilen eine große Oper („die Regimentstochter") gegeben. Das große müßte aber die höheren Vorstellungen vorführen, vorzugsweise Opern und Tragödien, das kleine als Volkstheater vorzugsweise Possen und Vaudevilles, die ersten Sänger und ein Paar der ersten Schauspieler dürften nur im großen auftreten, im kleinen nur der für dasselbe angestellte Grottesk-Komiker. Die anderen Kräfte wären für beide Theater zu verwenden. Zwei Regisseure leiteten die Darstellungen des großen, die Oper und das Drama, ein dritter Regisseur, ein Komiker, die des kleinen Theaters. Eine Unterordnung wird auch hier nothwendig seyn und der letzte Regisseur, der gewöhnlich das kleinste Personal beansprucht, wird in Vertheilung der Rollen die dritte Stimme haben. Die große Zahl von Mitgliedern, die heut zu Tage erforderlich ist, kann nur in der Weise den rechten Nutzen bringen, daß indem zu verschiedenen Preisen Verschiedenes den Schauspielfreunden auf einmal dargeboten wird, sie durch häufigeres Auftreten zur Gewinnnng größerer Einnahme mitwirkt. Es schadet dem Schauspieler ungleich weniger, wenn er jeden Abend in einem alten Stück, als wenn er in jeder Woche in einem neuen sich zeigen muß. Die kleineren Bühnen werden mehr der Wiederholun-

gen erfordern und eine größere Sicherheit das Spiel des Einzelnen und das Gesammtspiel begleiten. Die Einrichtung des kleinen Theaters, wenn auf ihm kein Schauspiel stattfindet, wird oft zur Miethe verlangt werden von Taschen- und Puppenspielern, Seiltänzern u. s. w. und der Director wird so die Leute zinspflichtig machen, die ihm sonst die Einnahme kürzen, worauf beim Bau besondere Rücksicht zu nehmen ist.

Es hat sich nicht als praktisch dargethan, daß das Theater in Königsberg geschlossen ist, während in Danzig gespielt wird und umgekehrt. Zwei Directionen sind nothwendig, aber zweckmäßig dürfte es seyn, wenn die Concession beiden in der Art ertheilt wird, daß die eine in den gerad-, die andere in den ungeradzahligen Jahren in Danzig und in Königsberg sich aufhält und in gleicher Weise abwechselnd die eine die westpreußischen kleineren Städte, die andere die ostpreußischen und littauischen besucht. Es läßt sich annehmen, daß dadurch ein furchtbarer Wetteifer sich zwischen den beiden Gesellschaften entzündet, daß Stücke, die in der einen Stadt keine Zuschauer mehr versammeln, in der andern wieder gefallen, daß die Directoren die Schauspieler länger fesseln werden, nicht fürchtend, die veränderungssüchtige Welt sehe sich so schnell an ihnen überdrüßig, daß Vortheile und Nachtheile an dem einen und andern Orte sich ausgleichen und daß die Kosten der Uebersiedelung sich durch den Reiz der Wiederkehr nach längerer Trennung vollständig eintragen.

Nach dem Bau der Ost-Eisenbahn kommen die Vorschläge möglicher Weise zu spät, die auch im Theatralischen eine neue Ordnung der Dinge schaffen kann. Nicht zwei, sondern eine ganze Reihe von Directionen treten künftig vielleicht in der Art in Verband, daß sie mit ihren Truppen in einem bestimmten Turnus unmittelbar nach einander die Provinzialbühnen besuchen. Das Reisen verliert durch die schnelle Beförderung das Mühselige, indem nur für kurze Zeit die künstlerische Thätigkeit der Gesellschaft unterbrochen wird und ihr Eintreffen mit Sicherheit angegeben werden kann. Das Mitführen einer eigenen Garderobe, mancher Decorationsstücke setzt sie in Stand, dem immer neuen Publikum etwas ganz Neues vorzuführen. Möge das ganz Neue alsdann sich auch stets als ein neues Ganzes darstellen!

Inhalt.

Druckfehler.

Seite	6	Zeile	4	von	unten	statt	jaculatori	lies:	joculatori
⸗	8	⸗	letzte	⸗	⸗	⸗	Bewegung	⸗	Bewegungen
⸗	22	⸗	4	⸗	⸗	⸗	Löbenichtschen	⸗	Kneiphöfischen
⸗	73	⸗	10	⸗	oben	⸗	Domkirche	⸗	Domschule
⸗	130	⸗	3	⸗	unten	⸗	Monantes	⸗	Menantes
⸗	161	⸗	14	⸗	⸗	⸗	stnd	⸗	sind
⸗	186	⸗	12	⸗	oben	⸗	Süzets	⸗	Süjets
⸗	313	⸗	10	⸗	⸗	⸗	Bühne	⸗	Bühnen
⸗	317	⸗	5	⸗	⸗	⸗	Liebhaber-Theatern	⸗	und Liebhaber-Theatern
⸗	375	⸗	9	⸗	unten	⸗	Lenassa	⸗	Lanassa
⸗	436	⸗	12	⸗	⸗	⸗	Großherzogin	⸗	Herzogin
⸗	441	⸗	16	⸗	oben	⸗	bewirkt	⸗	mitbewirkt
⸗	444	⸗	13	⸗	⸗	⸗	Birch-Pfeifer	⸗	Birch-Pfeiffer
⸗	445	⸗	10	⸗	⸗	⸗	Heyne	⸗	Heine
⸗	462	⸗	12	⸗	unten	⸗	H. Weber	⸗	B. A. Weber
⸗	463	⸗	10	⸗	oben	⸗	Pär's	⸗	Boyeldieu's
⸗	463	⸗	17	⸗	⸗	⸗	Männer	⸗	Weiber
⸗	479	⸗	17	⸗	⸗	⸗	Vaters	⸗	Vorgängers
⸗	487	⸗	4	⸗	unten	⸗	Johann	⸗	Adolph
⸗	513	⸗	6	⸗	⸗	⸗	Werthen	⸗	Werther
⸗	593	⸗	1. 5. 8	⸗	oben	⸗	1806	⸗	1807
⸗	621	⸗	12	⸗	⸗	⸗	Stadtrath	⸗	Commerzienrath

